التكرار

ص1

الأمثلة

قال محمد الحلوي:

يا بلادي هواك ينساب في قلبـــي ** انسياب الدماء في الأجســــــاد
ملءُ قلبي وملءُ أنفاسي الوَلْهَــ ** ى وملء الفضَاءِ و الأبعَـــــــاد
يا بلادي وليس أشهى إلى نفسي ** وأحلى منْ أنْ أنَادِي يا بـــــــلادي

قال البحتري:

صُنْت نفسي عما يدنس نفسي ** وترَفعْتُ عن جَدَى كُلِ جِبْـــــــسِ
وتماسكت حين زَعْزَعَنِي الدَّهْــر ** التِمَاسا منه لتعسي و نَكســــــــي

قال محمد الشنكيطي:

لِلهِ لِلهِ ما أبهــــاك مكنـــــاسُ ** خِصبٌ وَرَخْصٌ وأغراسٌ وأعْــرَاسُ
مَكْناسُ مَا نظرتْ عيني نظيرَتَهَـا ** أرضٌ هي الأرضُ بلْ ناسٌ همُ النَّاسُ
ما مر منها امرؤ إلا ومر بــــه ** ريح هو المسك أنفاس بأنـــفاس

قال عبد الكريم الطبال:

ليتني كنت دمعةً في جُفُونِ العُشْـ ** ـبِ ألهو مع الهَبَاءِ والضِيَـــــاء
ليتني كنت بسمة في فم الفجـــ ** ـر فأُجْلِي الظلام عن دُنْيَـــــاء
ليتني كنت عشبة في ضفاف النهـ ** ـر أسْلُو برقصة الأفْيَـــــــاء

قال اسماعيل صبري:

طَرَقتُ الباب حتى كَلَّ مَتْنِـــي ** ولما كَلَّ مَتْنِي كَلَّمَتْنِـــــــي
فقالت لي أيا إسماعيل صَبْــــرا ** فقلت لها أيا أسْمَا عِيلَ صَبْـــري

ملاحظة الأمثلة

المثال الأول

في هذا المثال نلاحظ ورود نفس الحروف(س - ق - ب) والكلمات (يا بلادي - قلبي - ملء) مرتين أو أكثر، وهذا ما يعرف بالتكرار ،ويكون في الحرف أو اللفظ أو العبارة ولكن يختلف المعنى وإن تعدد التكرار،وهذا ما يعطي للتكرار وظيفة تأكيدية.

المثال الثاني

بملاحظة المثال الثاني نجد أن حرف السين تكرر سبع مرات في البيتين ، وهذا النوع من التكرار يسمى التكرار الحرفي مما يؤكد الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ، إضافة إلى الوظيفة الإيقاعية التي يمثلها.

ص2

المثال الثالث

بالإضافة إلى التكرار الحرفي (السين) نجد تكرارا لفظيا (لله - مكناس - أرض - الناس - مر- أنفاس)، وهو يقوى المعنى الدلالي الذي يرمي إليه الشاعر من خلال تجربته.، والوظيفة هنا تأكيدية أولا.

المثال الرابع

نتجاوز مع المثال التكرار الحرفي والتكرار اللفظي لنكتشف تكرار عبارة بكاملها (ليتني كنت)، وهو تكرار يفيد رغبة الشاعر في التحول وإن كان مستحيلا، ولكنه تمني يؤكد بتكراره أنه غير راض على وضعه الآني. وهو تكرار يضيف إلى الوظيفة التأكيدية وظيفة إيقاعية من خلال تكرار ألفاظ بعينها بنوع من التوازي الصوتي.

المثال الخامس

في هذا المثال نجد التكرار اتخذ طابعا تمويهيا وهو ما أضفى صبغة تزينية فالتكرار الحرفي يوحي بتكرار لفظي مما يعطي بعدا موسيقيا جماليا وإن اختلفت الألفاظ دلاليا (كل متني - كلمتني، إسماعيل - أسما عيل).فالتكرار إذن تكرار تزيني له وظيفة إيقاعية.

خلاصة عامة

تعريف التكرار

التكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية تقتضي الإتيان بلفظ متعلق بمعنى، ثم إعادة اللفظ مع معنى آخر في نفس الكلام.

أنواع التكرار

يتحقق التكرار عبر عدة أنواع:

تكرار الحرف : وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام ، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادا تكشف عن حالة الشاعر النفسية.

تكرار اللفظة: وهو تكرار يعيد نفس اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ ، وإكسابها قوة تأثيرية

تكرار العبارة أو الجملة: وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم.إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه.

أغراض التكرار

للتأكيد، كقوله تعالى: (كلاّ سوف تعلمون ثمّ كلاّ سوف تعلمون).

لتناسق الــكلام فــلا يضره طـــول الفصل، قـــال تعالى: (إنّي رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين)، بتكرير (رأيت) لئلا يضرّه طول الفصل.

للاستيعاب، كقوله: (ألا فادخلوا رجلا رجلا ...).

لزيادة الترغيب في شيء، كالعفو في قوله تعالى: (إنَّ من أزواجكم وأولادكم عدوا لكم فاحذروهم وأن تعفوا وتصفحوا وتغفروا فإنّ الله غفور رحيم).

ص3

لاستمالة المخاطب في قبول العظة، كقوله تعالى: (وقال الذي آمن يا قوم اتّبعون أهدكم سبيل الرشاد يا قوم إنما هذه الحياة الدنيا متاع وإنّ الآخرة هي دار القرار)، بتكرير (يا قوم).

للتنويه بشأن المخاطب، كقوله: (علي رجل رجل رجل...).

للترديد حثا على شيء، كالسخاء في قوله:قريب مـن الله السخيّ وأنـه = = قريب من الخير الكثير قريبّح ء للتلذّذ بذكره مكرّرا، كقوله:أبي أبي سيقدم غدا من سفره.

للحث على الاجتناب، كقوله: (الحية الحية أهل الدار...).

لإثارة الحزن في نفسه أو المخاطب، كقوله: (أيا مقتول ماذا كان جرمك أيا مقتول...).

للإرشاد إلى الخير، كقوله تعالى: (أولى لك فأولى ثمّ أولى لك فأولى).

للتهويل بالتكرير، كقوله تعالى: (الحاقّة ما الحاقّة وما أدراك ما الحاقة).

وظائف التكرار

الوظيفة التأكيدية: ويراد بها إثارة التوقع لدى التلقي ، وتأكيد المعاني وترسيخها في ذهنه.

الوظيفة الإيقاعية: فالتكرار يساهم في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا.

الوظيفة التزينية: وتكون بتكرار ألفاظ مختلفة في المعنى ومتفقة في البنية الصوتية،مما يضفي تلوينا جماليا على الكلام.

الوظائف النحوية للتكرار هي:

تميز النظم في كل موضع بالزيادة او النقصان او اختلاف الالفاظ.

اشهار القصص ليلقيها كل من سمعها.

الفصاحة في ابراز الكلام الواحد في فنون مختلفة واساليب متنوعة.

توكيد الزجر والوعيد، وبسط الموعظة وتثبيت الحجة ونحوها، او تحقيق النعمة، وترديد المنة، والتذكير بالنعم.

تصريف القول.

التوازي

ص1

الأمثلة

قال البارودي يصف حديقة:

فإذا نظرت ففي السماء غَمَامَةٌ ** تَدِقُّ الجُمان وفي الفضاء غديرُ
وإذا أصختَ فللبلابل نغمــــــةٌ ** تُشْجي الخَلِيَّ وللحمـام هديـــرُ

وقال أيضا مفتخرا :

أنا المرءُ لا يثنيه عن دَرَكِ العلا ** نَعيمٌ، ولا تغدو عليه المَقَاقِـــرُ
قؤولٌ وأحلام الرجال عوازب ** صَؤُولٌ ، وأفواه المنايا فواغــرُ

قال أبو القاسم الشابي :

ولعلعةُ الحق الغضوبِ لها صدٌ ** ودمْدَمة الحرب الضَّروس لها فَمُ

وقال أيضا :

في ظلام الكهوف أشباحُ شؤْم ** وبهذا الفضــاء أطيــاف نَحْــسٍ

قال عبد الرحمن شكري :

يـا ريح أيُ زئير فيك يفزعني ** كما يروع زئير الفاتك الضـــاري
يا ريح أي أنين حَنَّ ســامعــه ** فهل بليتِ بفقد الصَّحب والجــار
يا ريح مالكِ بين الخلق موحشَة ** مثلُ الغريب غريبِ الأهل والدار

قال المتنبي مادحا سيف الدولة:

وقفتَ وما في الموت شك لواقفٍ ** كأنك في جفن الرَّدى وهو نائـــم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمــــة ** ووجهك وضاح وثغرك باســـم

قال جبران خليل جبران :

الخيرفي الناس مصنوع إذا جبروا ** والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا

ملاحظة الأمثلة

المثال الأول

الشاعر حقق جمالية شعرية وإيقاعية لا جدال فيها ،وإذا تأملنا في البيتين نجد جمالية أخرى تتحقق من خلال التوازي الحاصل بين الحروف (ف/و) والكلمات (نظرت /أصخت،السماء/البلابل، غمامة/نغمة، تدق/تشجي...) والعبارات (كل شطر في البيت الأول يوازي نفس الشطر في البيت الثاني).

استنتاج

التوازي هو التشابه القائم على تماثل بنيوي في بيت شعري أو أبيات شعرية .وعادة ما يكون التشابه بين المتوازيين باعتبارهما طرفين متعادلين في الأهمية من حيث المضمون والدلالة ، ومتماثلين من حيث الشكل في التسلسل والترتيب.

ص2

المثال الثاني

نجد البيت الثاني تحقق في التوازي بين الكلمات (قؤول/ صؤول،أحلام/أفواه،الرجال/المنايا،عوازب /فواغر) وبتأمل هذا التوازي نكتشف وحدات صوتية تخضع لانسجام صوتي، لتقاربها في المخرج أو الصفة وهذا ما يعرف بالتوازي الصوتي.

استنتاج

إن عنصر الانسجام الصوتي يساهم في إغناء الطاقة التخييلية للشعر .وعندما تتردد عناصر هذا الانسجام الصوتي ، بصورة كلية أو جزئية ،وتكون متوازنة في إيقاعها ومتماثلة في بنيتها الشكلية نسميها التوازي الصوتي.

المثال الثالث والرابع

في المثالين نجد أيضا التوازي على مستوى الحروف والكلمات والعبارات ،وبملاحظة المستوى التركيبي نجده يخضع لتواز محكم ودقيق ،ففي المثال الثالث نجد في الشطر الأول:حرف+اسم+اسم +صفة+جار ومجرور+اسم، نفس التركيب نجده في الشطر الثاني من نفس المثال، وهذا ما يعرف بالتوازي التركيبي التام.

أما المثال الرابع فالشطر الأول متواز تركيبيا مع الشطر الثاني إلا أن هذا الأخير يبدأ بحرف لا يوجد في الشطر الأول ويسمى بالتوازي التركيبي الجزئي.

استنتاج

التوازي التركيبي نوعان:

التوازي التركيبي التام: ويكون عندما تتساوى عناصر البيت في بنيتها التركيبية وتتفق في الوظائف النحوية والصرفية التي تؤديها.

التوازي التركيبي الجزئي: ويكون بالتطابق بين عناصر ومتواليات الطرفين المتوازيين في البنية النحوية ،مع اختلاف في بنيتهما التركيبية، بالزيادة أو بالحذف أو بالاستبدال.

المثال الخامس

نجد الأبيات الثلاثة تتمركز حول بؤرة واحدة "يا ريح" فهي إذن تشترك في المعنى الدلالي أي تواز دلالي يتمثل في تطابق البنية النحوية والصرفية التي تؤدي نفس المعنى الدلالي أي النواة المعنوية.

استنتاج

التوازي الدلالي يتحقق باشتراك الكلمات في نفس المعنى الذي يتولد في ذهن التلقي عبر ما يوحي به التقابل والتجاور بين الكلمات من معان ودلالات.

المثال السادس

المتنبي استعمل كلمات مترادفة (الموت/الردى،كلمى/هزيمة،وضاح/باسم)فالتوازي قائم على الترادف.

ص3

استنتاج

التوازي بالترادف هو تشابه بين عنصرين متتالين لإثبات نفس المعنى الدلالي،ويكون بصيغة تعبيرية مختلفة شكلا ومتفقة مضمونا.

المثال السابع

الشاعر جبران استعمل التوازي بالتضاد (الخير##الشر، مصنوع## لا يفنى)

استنتاج

التوازي بالتضاد تشابه بين طرفين متعادلين ومتتاليين على مستوى البنية التركيبية ،ولكنهما متقابلين تقابلا ضديا من حيث دلالة تلك العناصر.

خلاصة عامة

تعريف التوازي

التوازي هو التشابه القائم على تماثل بنيوي في بيت شعري أو أبيات شعرية .وعادة ما يكون التشابه بين المتوازيين باعتبارهما طرفين متعادلين في الأهمية من حيث المضمون والدلالة ، ومتماثلين من حيث الشكل في التسلسل والترتيب.

ويشترط في التوازي عنصر التوالي دون وجود فاصل بين الجمل المتوازية.

أنواع التوازي

ينقسم التوازي إلى ثلاثة أنواع :

التوازي الصوتي.

التوازي التركيبي (تام وجزئي).

التوازي الدلالي.

صيغ التوازي

يتحقق التوازي بصيغتين :

التوازي بالترادف.

التوازي بالتضاد.

الصورة الشعرية ـ مكوناتها 1: اللغة، العاطفة، الخيال

الأمثلة

قال البارودي:

أرْعَى الكَواكِبَ في السماء كأن لي ** عند النُّجومِ رَهِينَةً لم تُدْفَـــــــعِ
زُهْرٌ تَألَّقُ بالفضاء كأنهـــــــــا ** حَبَبٌ تردَّدَ في غديرٍ مُتـــــــــرَعِ

2- قال محمد بن إبراهيم:

قَريضِي تُوحيه إليَّ قَرِيحَتِـــــــي ** فأشدوا به شَدْوا به يُخْلَبُ اللُّـــــبُّ
معانيه لي قد أسْفَرَتْ عن لِثَامِهَــا ** ويأتي ذَلُولا منه لِي يسْهُلُ الصعـــبُ

3- قال علال الفاسي:

حمامةَ الرَّوْضِ ،قد هَيَّجْتِ أشْجَانِي ** لَمَّا شَدَوْتِ بلحن منك أبكانـــــــي
هل أنت مثلي في وَجْدٍ وفي شَجَنٍ ** نَأَيْتِ قبلي عن أَهْلٍ وجيـــــــرانِ
هيا نُرَدِّدُ أهازيجا مُرَوِّعَـــــــة ** نَعْزِفُ على وَتْرٍ في القلب رَنَّـــانِ
فكل ما هنا يدعو لأغنيـــــــة ** أسِيفَـــة، من فؤاد مِثْلِ بُرْكَـــانِ

ملاحظة الأمثلة

المثال الأول

في البيت الثاني من المثال نلاحظ الشاعر شبه النجوم في الفضاء بالفقاعات المتلألئة فوق سطح الماء،فشبه صورة النجوم بصورة الفقاعات.

فهذه صورة شعرية شكلتها الكلمات عبر تركيب لغوي، عاطفي ، خيالي، لتصوير معنى عقلي يجمع بين شيئين من خلال علاقة المشابهة، وقد تكون تجسيدا أو تشخيصا أو تجريدا. وقد جاءت الصورة عبر تشبيه مفرد بمفرد. فهي صورة مفردة.

المثال الثاني

بملاحظة المثال الثاني نجد أن الشاعر اعتمد نفس المكونات التي تشكل الصورة وهي اللغة والعاطفة والخيال، فجعل موهبته الشعرية، وهي صورة معنوية، تشبه في وضوحها وجلائها صورة المرأة وهي تظهر محاسن وجهها ، وهي صورة مجسدة، فالصورة جاءت مركبة بين ما هو معنوي وما هو مادي (جسدي)، فجاءت عناصرها متداخلة، تعكس تجربة الشاعر المعقدة.

المثال الثالث

الشاعر وظف صورة الحمامة للتعبير عن مجموعة من المعاني التي يعانيها الشاعر: الغربة والوحدة والشجن إلى حد تمازج مشاعره بصورة الحمامة بكل مكوناها فهي إذن صورة شعرية كلية. وجاءت مركبة تجمع بين صورة معنوية مشاعر الشاعر وصورة الحمامة بما تحمله من صفات مادية ومعنوية.

خلاصة عامة

مفهوم الصورة الشعرية

الصورة الشعريّة في اللغة

هي الهيئة التي يرد عليها الشيء وشكله، وصفته، كما قال ابن منظور في معجم لسان العرب، ومنها التصوّر وهو عمليّة عقليّة تقوم على تذكّر الفكر للصور التي شاهدها من قبل، وأثّرت فيه، واختزنها في ذاكرته، والتصوير وهو إظهار الصورة بشكل فنيّ إلى الخارج، وقد ورد التصوير في آيات القرآن الكريم بشكل واضح حيث شمل اللون، والخيال، والحركة، والوصف، والحوار.

الصورة الشعريّة في الاصطلاح

هي تركيب لغوي يستطيع الشاعر من خلاله أن يقوم بتصوير معنى من العقل أو العاطفة، ويجعله حاضراً على أرض الواقع أمام المستمع، معتمداً على التشخيص، والمشابهة، والتجسيد، وقد تباين هذا المفهوم بين القديم والحديث على النحو التالي:

الصورة الشعريّة قديماً:

حظيت الصورة الفنيّة عند القدماء بالدراسة، والتحليل، والاهتمام، فدرسها الجاحظ، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني، وقدامة بن جعفر، حيث تمثلت الصورة عند الجاحظ في مبادئ أهمها الأفكار المصاغة بطريقة تستحوذ اهتمام القاري، والتجسيم أي الوصف الحسي للمعاني، كما تأثر هؤلاء بالفلسفة اليونانيّة وأرسطو؛ حين فصلوا بين اللفظ والمعنى، واعتمدوا على الخيال الذي يبتعد كلّ البعد عن المباشرة، والنمطيّة، وكانوا يرون من الشاعر رساماً، يرسم الصور الشعريّة كما يرسم الفنان لوحة بريشته، وربطوا الصورة بالقدرة على الصياغة كاستعمال الاستعارات، والتشبيهات، والكنايات مما جعلها جزئيّة غير كاملة تهتم بالشكل والتنميق على حساب المعنى.

الصورة الشعريّة حديثاً:

توسّع مفهوم الصورة الفنيّة في العصر الحديث، حتى أصبح يشمل على كل الأدوات التي تستخدم للتعبير من علم بيان، وبديع، ومعاني، وقافية، وسرد، فأصبحت شكلاً فنيّاً يستخدم طاقات اللغة من ألفاظ، وعبارات، وإيقاعات، وتراكيب، ودلالات، ومقابلات، وتضاد، وترادف، ممّا جعلها تخرج من نطاق الجانب البلاغي، إلى عالم الشعور والوجدان، والتعابير الحسيّة. نلاحظ الفرق الشاسع بين الصورة الفنيّة قديما وحديثاً؛ حيث أصبح مفهومها لا يقتصر على الجانب البلاغي كالقدم، بل توسّع وشمول جوانب أخرى كالتجسيد.

أنواع الصورة الشعرية

تأتي الصورة الشعريّة على ثلاثة أنواع هي:

الصورة الشعريّة المفردة: يكتفي الشاعر فيها بتصوير التشابه الظاهر والحقيقي بين الأشياء، ولا يستخدم المعنى النفسي.

الصورة الشعريّة المركبة: يجمع فيها بين ما تراه عينه، وما تشعر به نفسه وعاطفته.

الصورة الشعريّة الكليّة: تكتمل في هذه الصورة المعاني التجسيديّة، والنفسيّة، والتعبيريّة للتعبير عن التجربة. عناصر الصورة الشعريّة.

مكونات الصورة الشعرية

تعتمد الصورة الشعرية على ثلاث مكونات أساسية:

مكون اللغة: نسيج الألفاظ في التعبير الشعري يشكل الصورة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته، فاللغة هي عماد الصورة الشعرية.

مكون العاطفة: تعتبر العاطفة هي الروح التي تنفخ في اللفظة التي تأخذ القالب النفسي الوجداني لحالة الشاعر.

مكون الخيال: وهو الذي يمكن اللغة والعاطفة من تحديد معالم الصورة فيتفاعل معها المتلقي شكلا ومضمونا.

الصورة الشعرية ـ مكوناتها 2: التشبيه والاستعارة

ص1

الأمثلة

قال تعالى:

"وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاء" سورة النور الآية 39

قال الشاعر:

أنت كالليث في الشجاعة والإقدام ** والسيف في قراع الخطــــــــــوب

قال الشاعر:

أنا كالماء ـ إن رضيت ـ صفـــاء ** وإذا ما سخطت كنت اللهيـــــــــا

قال المتنبي:

وأقبل يمشـي في البساط فمـا درى ** إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي

قال الحجاج بن يوسف:

" إني لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها ".

ملاحظة الأمثلة

القسم الأول من الأمثلة

المثال الأول

في الآية الكريمة شبه الله أعمال الكفار بالسراب .فالطرف الأول معنوي (أعمالهم)والطرف الثاني مادي (ألسراب)، فالتشبيه له ركنين أساسيين المشبه والمشبه به، وأطراف أخرى هي الأداة (الكاف) ووجه الشبه (العدم).

المثال الثاني

نجد في المثال أن الشاعر شبه الممدوح بالليث والسيف، فالمشبه والمشبه به ماديان محسوسان. ووجه الشبه الشجاعة والإقدام ، وقراع الخطوب،والأداة (الكاف) فهذا تشبيه مرسل مفصل

المثال الثالث

في الشطر الأول المشبه (أنا) والمشبه به (الماء) وجه الشبه الصفاء وقد شبه محسوس بمحسوس.

والشطر الثاني المشبه أنا (كنت) والمشبه به (اللهب) والأداة ووجه الشبه حذفا فهو تشبيه بليغ.

القسم الثاني من الأمثلة

المثال الأول

نجد البحر والبدر استعملا في غير معناهما الحقيقي والمانع (يمشي في البساط) فشبه بهما الممدوح وهو هنا محذوف وهذا ما يعرف بالاستعارة ،وهي هنا تصريحية (صرح بالمشبه به وحذف المشبه).

ص2

المثال الثاني

نجد المشبه حاضرا (رؤوسا) والمشبه به محذوف ،مكني (الثمار) وبقي ما يدل عليها (أينعت) وتسمى الاستعارة هنا استعارة مكنية.

خلاصة عامة

الصورة الشعرية تتكون من مكونات داخلية :اللغة والعاطفة والخيال، ومكونات بلاغية : التشبيه والاستعارة.

مكون التشبيه

وهو بيان أن شيئا شارك غيره في صفة أو أكثر، ويتكون من طرفين أساسيين: المشبه والمشبه به. وقد يكونان محسوسين يدركان بالحواس، أو معنويين يدركان بالعقل، هما معا أو أحدهما.

أما الأركان الأخرى وهي :الأداة (ك ـ كأن ـ مثل ـ شبه)، فيكون التشبيه مرسلا إذا ذكرت الأداة ومؤكدا إذا حذفت ووجه الشبه إذا ذكر كان التشبيه مفصلا وإذا حذف كان التشبيه مجملا.

مكون الاستعارة

الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه ،مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي، وهي نوعان:

استعارة تصريحية: يصرح فيها بالمشبه به ويحذف الشبه مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي.

استعارة مكنية: يذكر فيها المشبه ويحذف المشبه به مع وجود بعض اللوازم الدالة عليه، وقرينة تمنع المعنى الحقيقي.

الصورة الشعرية ـ وظائفها 1: النفسية والتأثيرية

ص1

الأمثلة

قال إدريس الجاي:

عُودي إِلَيّ خَوَاطِرَ الذِكْـــرَى ** كالعِـــــطر بين السَوْسَنِ الذَابِـــــلِ
كاللمحة المشْدوهَةِ الحَيْـــرَى ** منْ جَفْنِ مَحْمومِ الرّؤَى الذَاهِــــلِ
كالمُقْلَةِ المَحْزونَةِ السَكْـــرَى ** بعد الحَبِيبِ الغَادِرِ الراحِـــــــــلِ

قال سليمان العيسى:

كالبحر نحنُ، وصَدِّقِيـــــــ ** ـني، أننا أبْقَى ثَبَاتَــــــــــــــــا
ماذا؟ إذا مِتْنَـــــــــا، إذا ** ما الجَيْلُ والجَيْلان مَاتَـــــــا
مَنْ قـــــــال: إن الأرض أر ** ضُ المَجْدِ لا تُسْـــقَى رُفَاتَـــــا
مِنْ قَلْبِ هذا الجَدْبِ، هـــــ ** ـــذا الموت أنْتَظِرُ الحَيَـــــــــاةَ

ملاحظة الأمثلة

المثال الأول

الأبيات الثلاثة تعبر عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر تبدأ بالالتماس عبر فعل الأمر (عودي)، التماس يبين عمق الغربة والحنين التي يعيشها الشاعر، مما جعله يلتمس الذكرى كالعطر، كاللمحة، كالمقلة، لنفسه الذابلة، الحيرى، السكرى. فشبه خواطر الذكرى وهي حالة معنوية بمتعدد حسي العطر بين السوسن واللمحة المشدوهة والمقلة المحزونة. فالصورة هنا جاءت كلية لكون عناصر التشبيه معنوية لا تدرك مباشرة، ووظيفتها نفسية تعبر عن نفسية الشاعر.

المثال الثاني

هذه الأبيات الأربعة المشبه نحن وهو حسي والمشبه به البحر وهو أيضا حسي يشخص وجه الشبه الثبات والقوة، ولترسيخ الفكرة توسل الشاعر بالاستفهام والتوكيد ليبين أن الموت يغذي الأرض ليبعث منها الإنسان أكثر قوة وعزيمة عن ذي قبل. فالصورة الشعرية لها وظيفة تأثيرية تجعل المتلقي يقتنع بموقف الشاعر، ويتفاعل مع أفكاره.

خلاصة عامة

الصورة الشعرية تؤدي وظيفتين أساسيتين:

وظيفة نفسية

ومن خلالها يسعى الشاعر إلى التعبير عن عواطفه وأحاسيسه، وتتميز بالخصائص التالية:

التدرج في التعبير عن نفسية الشاعر بدأ من نفسيته والغرض الذي يرمي إليه من ورائها.

التركيز على مشاعر الشاعر الداخلية، وتجربته الوجدانية.

هيمنة البعد النفسي على تشكيل الصورة فكريا وفنيا جماليا.

ص2

وظيفة تأثيرية

وتسعى إلى إشراك المتلقي وإقناعه بمواقف الشاعر وأفكاره، ومن مميزاتها ك:

تجسيد المجردات وتشخيص المعاني حتى يتأثر المتلقي مباشرة مع الصورة.

إقناع المتلقي بالفكرة أو المعنى المراد من الصورة.

إثارة الاستجابة الفنية في المتلقي بتحريك مخيلته وما يختزنه من أفكار ودلالات.

تحقيق التناسب الوجداني بين حالة الشاعر والصورة الشعرية.

وتستمد الصورة الشعرية وظيفتها التأثيرية من ثلاث أسس:

تجارب الشاعر الشخصية وتأملاته في الحياة.

استثمار تجارب الأخرين والتواصل الوجداني معها.

مهارات الشاعر الإبداعية القادرة على احتواء المتلقي والتأثير فيه.

السطر الشعري

مثال الإنطلاق

قال الشاعر محمود درويش في قصيدة "قتلوك في الوادي":

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن
أهديك ذاكرتي
ماذا تقول النار يا وطني؟
ماذا تقول النار؟
هل كنت عاشقتي
أم كنت عاصفة على أوتار؟
وأنا غريب الدار في وطني
غريب الدار.

ملاحظة المثال

الشاعر في هذا المقطع يعبر عن مظاهر الغربة والتشرد في المنفى بعدما سلبت أرضه فلسطين، ولم يبق له إلا ما يختزنه في ذاكرته من شوق وحنين. وليعبر الشاعر عن تجربته أختار بناء إيقاعيا يختلف عن البناء التقليدي، وذلك بخرق نظام الشطرين وتعويضه بنظام السطر الشعري المتفاوت في الطول بتفاوت عدد التفعيلات من سطر لأخر.

وبتقطيع الأسطر الشعرية تقطيعا عروضيا نجدها نجدها جاءت على وزن "مُتَفَاعِلُن" وهي تفعيلة وزن بحر الكامل. السطر الأول يحتوي على أربع تفعيلات، والسطر الثاني يحتوي على تفعيلتين، وهذا ما يبرر الاختلاف في التوزيع الشكلي للأسطر. أما القافية فجاءت متنوعة الروي بين النون في السطر الأول والثلث والسابع، والتاء في السطر الثاني والخامس، والراء في السطر الرابع والسادس والثامن.

والملاحظ على السطر الشعري أنه لا ينتهي مع انتهاء المعنى، وإنما مع انتهاء الدفقة الشعورية التي يفجرها الشاعر، وهي التي تتحكم في طول السطر وعدد تفعيلاته.

خلاصة عامة

السطر الشعري تركيبة إيقاعية تتسم بتكرار وحدة موسيقية (التفعيلة) دون الالتزام بعدد محدد من هذه التفعيلات.

ويتميز السطر الشعري في الشعر الحديث بما يلي:

- يتيح السطر الشعري للشاعر حرية اختيار عدد الوحدات (التفعيلات) تبعا لرؤيته الشعرية، ودفقاته الشعورية.
- السطر الشعري لا ينحصر في جملة تامة، وإنما قد يكون كلمة أو أكثر حسب التجربة الشعورية للشاعر.
- قد لا يحتوي السطر الشعري على الحشو عندما تشغل تفعيلة واحدة سطرا كاملا فتكون عندئذ ضربا بدون حشو.
- القافية في السطر الشعري تعتمد على الحاسة الموسيقية لدى الشاعر فتتنوع بتنوعها.
- يمكن للمعنى أن يتجوز السطر الشعري إلى عدة أسطر تشترك في الخصائص الإيقاعية والدلالية، وقد تكون القصيدة بأكملها جملة شعرية.

ويجوز تنويع الأوزان بين الأسطر الشعرية في القصيدة الواحدة إذا كان السطر الشعري الجديد يمثل بداية لمقطع جديد، أو يعبر عن تحول في موقف الشاعر، أو إذا كان هناك تكامل فني بين التفعيلة المستعملة في الأسطر الشعرية.

الصورة الشعرية ـ وظائفها 2: التخييلية

الأمثلة

قال الشاعر عمر أبو ريشة:

مَأْتمُ الشمْسِ ضَج في كَبِدِ الأُفْــ ** ــقِ وأهوى بطَعْنَةٍ نجْــــــلاءِ
فَأطَلتِ مِنْ خِدرِها غَادَةُ الليْــ ** ــل وتاهَتْ في مَيْسَةِ الخُيَلاءِ

ملاحظة الأمثلة

الصورة هنا تعبر عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، نفسية محزونة يغيب فيها النهار بطريقة مأساوية ويزحف الليل متبخترا.

فالصورة هنا جاءت كلية تجمع بين ما هو محسوس: غروب الشمس وقدوم الليل، وما هو معنوي: حالة الحزن والموت (مأتم وطعنة).

وقد لعب خيال الشاعر دورا كبيرا في العملية التخيلية التي حولت ظاهرة فيزيائية طبيعية إلى حالة إنسانية مأساوية تهزم فيها الشمس بطعنة قاتلة أمام جبروت الليل وخيلائه.

فالصورة تجاوزت المعنى المباشر للألفاظ "مأتم، الشمس، كبد، غادة، الليل" إلى معنى دلالي مجازي تحكم في تركيبه خيال الشاعر.

فالشاعر تجاوز الوصف المباشر لصورة الغروب إلى وصف ذاتي يكشف عن رؤيته الخاصة للظاهرة الطبيعية، مما يتطلب من المتلقي التخيل ليعيش تجربة الشاعر ويفهم مغزاها، فالغروب مأتم والشمس قتيلة والليل غادة.

خلاصة عامة

إضافة إلى الوظيفة النفسية أوالوظيفة التأثيرية التي تؤديها الصورة الشعرية هناك أيضا الوظيفة التخييلية التي تعتمد على قدرات الشاعر التخيلية في الاستحضار والتركيب بين عناصر طبيعية وأخرى إنسانية.

مفهوم الوظيفة التخييلية

الصورة الشعرية في وظيفتها التخييلية تكون مشتركة بين الشاعر المبدع الذي حول اللغة إلى تعبير مجازي، والمتلقي الذي يقوم بعملية تأويل اللغة لفهم مغزاها وأبعادها الدلالية.

وتعتمد الصورة الشعرية في وظيفتها التخييلية على نوعين من الخيال:

- خيال استرجاعي: يعتمد على ذاكرة الشاعر في استرجاع صور متراكمة في ذهنه.
- خيال توليدي: ويكون من إبداع الشاعر، ينجز صورا غير مسبوقة تتجاوز المألوف من الصور.

أهمية الوظيفة التخييلية

- الصورة الشعرية تحول مظاهر العالم الخارجي إلى تجارب إنسانية تتداخل فيها ذات الشاعر بعناصر الطبيعة.
- الصورة الشعرية تتجاوز الأبعاد المادية إلى ما تمثله من أبعاد روحية تعكس أحاسيس الشاعر ويتفاعل معها المتلقي
- الصورة الشعرية تتجاوز حدود المعنى المباشر إلى ما تولده من معاني خاصة برؤية الشاعر.

المقطع الشعري

ص1

نص الإنطلاق

قال الشاعر دنقل في قصيدة: "الطيور":

1

1 الطيورُ مُشردةٌ في السَّموات،
2 ليسَ لها أن تحطَّ على الأرض،
3 ليسَ لها غيرَ أن تتقاذَفَها فلواتُ الرِّياح!
4 ربما تتنزلُ..
5 كي تَستريحَ دقائقَ..
6 فوق النخيلِ – النجيلِ – التماثيلِ –
7 أعمِدةِ الكهرباء –
8 حوافِ الشبابيكِ والمشربيَّاتِ
9 والأسْطح الخرَسانية.......
10 سُرعانَ ما تتفزَّعُ..
11 من نقلةِ الرِّجْل،
12 من نبلةِ الطِّفلِ،
13 من ميلةِ الظلِّ عبرَ الحوائط،
14 من حَصوات الصَّياح!

2

15 والطيورُ التي أقعدتْها مخالَطةُ الناس،
16 مرتْ طمأنينةُ العَيْش فَوقَ مناسِرِها..
17 فانتَخَتْ،
18 وبأعينِها.. فارتخَتْ،
19 وارتضتْ أن تُقأقِىءَ حولَ الطَّعامِ المتاحْ
20 ما الذي يَتَبقي لها.. غيرُ سَكينةِ الذَّبح،
21 غيرُ انتظار النهايه.
22 إن اليدَ الآدميةَ.. واهبةَ القمح
23 تعرفُ كيفَ تَسنُّ السِّلاح!

3

24 الطيورُ.. الطيورْ
25 تحتوِي الأرضُ جُثمانَها.. في السُّقوطِ الأخيرْ!
26 والطُّيُورُ التي لا تَطيرُ..
27 طوتِ الريشَ، واستَسْلَمتْ
28 هل تُرى علِمتْ
29 أن عُمرَ الجنَاحِ قصيرٌ.. قصيرٌ؟!
30 الجناحُ حَياة
31 والجناحُ رَدى.
32 والجناحُ نجاة.
33 والجناحُ.. سُدى!

ملاحظة المثال

ملاحظة شكل القصيدة

الشكل الخارجي

شكل القصيدة الخارجي يتكون من ثلاثة محطات متفاوتة في عدد الأسطر، و كل محطة تسمى مقطعا شعريا.

الشكل الداخلي

بملاحظة الإيقاع نجد تفعيلة "فاعلن" تتنوع في عددها من سطر لآخر، ما بين تفعيلة واحدة (السطر17 وستة تفعيلات في السطر3).

ويتوزع روي الضرب بين الحاء في المقطع الأول، والتاء والحاء في المقطع الثاني، والراء والدال والحاء في المقطع الثالث.

ص2

البناء الدلالي في القصيدة

كل مقاطع القصيدة تتمحور حول بؤرة مركزية وهي "الطيور" التي تتمحور حولها معاني دلالية متنوعة من مقطع لآخر. وكل مقطع ينفرد بشحنة دلالية متميزة وإن كان يشترك مع باقي المقاطع في المعنى الدلالي العام.

خلاصة

توالي المقاطع الشعرية في القصيدة يرتبط بتوالي تنوع التجربة الوجدانية، داخل الرؤيا الفنية والجمالية المؤطرة للتجربة.

فالعلاقة التي تربط بين مقاطع القصيدة علاقة تركيبية ودلالية تتنوع من مقطع لآخر لا يمكن الفصل بين الدلالة والتركيب في لفهم المعنى.

وكل مقطع شعري يتشكل من أوزان وتفعيلات تمثل وحدات جمالية وفنية صغرى تنتظم ضمن وحدة كبرى وهي القصيدة كتجربة متكاملة.

الوقفة العروضية و الدلالية واللغة الشعرية

نص الإنطلاق

1) قال نزار قباني في قصيدة "طوق الياسمين":

شكراً... لطوقِ الياسَمينْ
وضحكتِ لي.. وظننتُ أنّكِ تعرفينْ
معنى سوار الياسمينْ
يأتي بهِ رجلٌ إليكِ
ظننتُ أنّكِ تُدركينْ
وجلستِ في ركنٍ ركينْ
تتسرَّحينْ
وتُنَقِّطين العطرَ من قارورةٍ وتدمدمينْ
لحناً فرنسيَّ الرنينْ
لحناً كأيّامي حزينْ

2) قال محمد الخمار الكنوني في قصيدة "اليد العليا":

أيُورِقُ مقْعَدِيَ الخَشَبيُّ يَحْيَا ...؟
مثْلَ جِذْعٍ قُدَّ مِنْ شجَرٍ
تَوَهَّجَ بَعْضُهُ في نار مدْفَأَةٍ
وبَاتَ البعضُ بين الريحِ والمَطَرِ.

3) قال أحمد المجاطي في قصيدة "القدس":

رأيتُكِ تدفنينَ الريحَ
تحت عرائش العتمةْ
وتلتحفين صمتَكِ خلف أعمدةِ الشبابيكِ
تصبين القبورَ
وتشربينَ
فتظمأ الأحقابُ
ويظمأ كلُّ ما عتَّقتُ منْ سحبٍ ومن أكوابْ

ملاحظة الأمثلة

المثال الأول

بملاحظة الشكل الداخلي للمثال الأول نجد الشاعر اعتمد تفعيلة "متفاعلن" من بحر الكامل إلا أنه لم يلتزم بتوزيع متساو للتفعيلة في الأسطر الشعرية. فكل سطر يتفاوت عن الأخر في الطول وعدد التفعيلات بحسب الدفقة الشعورية.

من الناحية الإيقاعية أيضا نجد النص الشعري يخضع لتوزيع متناغم تتحكم في النغمة الصوتية التي تنتهي بها الأسطر الشعرية "ياسمينْ – تعرفينْ – تدركينْ – تتمسحينْ – تدمدمينْ – الرنينْ – حزينْ"، فالقافية مقيدة ونونية الروي. فالشاعر إذن احترم الوقفة العروضية كالقافية التي نجدها في الشعر التقليدي.

المثال الثاني

بملاحظة السطر الأول في المثال نجده يتكون من جملتين حيث تبدأ الجملة الثانية مع الفعل "يحيا" وتتمة الجملة تأتي في السطر الثاني. وذلك لكي يقف الشاعر في السطر الأول عند الروي الياء كوقفة عروضية، بينما السطر الثاني قد انتهى معناه فكانت الوقفة هنا دلالية وكذلك السطر الثالث والرابع.

المثال الثالث

هذا المثال غني بالمفردات المتنافرة دلاليا "تدفنين الريح" – "تلتحفين صمتك" – "تصبين القبور" – "فتظمأ الأحقابُ" – "ويظمأ كلُّ ما عتَّقتُ منْ سحبٍ و من أكوابْ". وهذا التنافر خرج عن المعنى المتداول ويعتبر انزياحا يحتاج إلى تأويل يختزل التنافر. وهذه الخاصية هي التي ميزت اللغة الشعرية عن الكلام العادي. إذ المفردات اتخذت لها وضعا جديدا خرج عن المألوف وتحتاج لتعامل خاص لفهم معناها.

خلاصة

الوقفة العروضية والوقفة الدلالية

الوقفة فيزيولوجيا تعني انحباس صوتي أثناء الكلام أو وقوفا على فاصلة أو نقطة يعتمدها المتكلم لاسترجاع أنفاسه. والوقفة اصطلاحا هي امتداد لأسلوب التقفية التقليدية وتكون في نهاية السطر الشعري وهي نوعان:

- الوقفة العروضية: وتستدعيها ضرورة استيفاء البنية العروضية العناصر والتفعيلات المركبة لها، وتسمح الوقفة العروضية بتجزيء الوحدة المعنوية التي تتجاوز حدود السطر. وإذا انتهت الأسطر الشعرية بالوقفة العروضية فمن الضروري أن يكون الرابط بينها وحدة معنوية متكاملة دلالية.
- الوقفة الدلالية: وترتبط بانتهاء الوحدة المعنوية المسيطرة على نفسية الشاعر ووجدانه. وإذا انتهت الأسطر الشعرية بالوقفة الدلالية فيجب أن يكون بين الأسطر وحدة إيقاعية منسجمة عروضيا.

اللغة الشعرية

تتحقق شعرية اللغة باستعمال اللغة استعمالا خاصا، يخرج بها عن المألوف المتواضع عليه. ويدعى هذا الخروج انزياحا، وهو الخروج عن قواعد المعجم والنحو الضابطة للكلام.

الرمز والأسطورة

ص1

الرمز

مقطع الانطلاق

يقول يوسف الخال في قصيدته " البئر المهجورة ":

1 - عرفتُ إبراهيم، جاري العزيز، من
2 - زمان عرفته بئرا يفيض ماؤها
3 - وسائر البشر
4 - تمر لا تشرب منها، لا ولا
5 - ترمي بها حجر
6 - " لو كان لي أن أنشر الجبين
7 - في سارية الضياء من جديد "
8 - يقول إبراهيم في وُريْقة مخضوبة
9 - بدمه الطليل
+++++++++++
10 - لكن إبراهيم ظل سائرا
11 - كأنه لم يسمع الصدى،
12 - وقيل إنه الجنون
13 - لعله الجنون.

تحليل المقطع

إبراهيم رمز للتضحية، يضحي بنفسه لدفع الظلم عن غيره، ويتحدى الأعداء والرصاص، ويتمنى أن يُصلب على سارية الضياء من جديد ليطهر البشرية ويحقق العدل والخلاص . بهذا المعنى يكون الشاعر قد شحن اسم "إبراهيم" بدلالات رمزية مُستقاة من التراث الديني ممثلا في نبي الله "إبراهيم" المتحدي للنار والمضحي بولده، ونبي الله "المسيح" المصلوب، ومُخلص البشرية حسب العقيدة المسيحية.

أنواع الرمز

الرمز الديني

يقول السياب في قصيدته "لأني غريب":

1 - لأني غريب
2 - لأن العراق الحبيب
3 - بعيد، وأني هنا في اشتياق
4 - إليه، إليها ...أنادي : عراق
5 - فيرجع لي من ندائي نحيب
6 - تفجر عنه الصدى
7 - أحس بأني عبرت المدى
8 - إلى عالم من ردى لا يجيب
9 - ندائي
10 - وإما هززْت الغصون
11 - فما يتساقط غير الردى
12 - حجار ... حجار وما من ثمار.

يعبر السياب في قصيدته "لأني غريب" عن تجربة المرض وحالة اليأس من العلاج، فيستحضر صورة مريم العذراء في إحساسها بالاغتراب. ويُبرز هذا الاغتراب أوجه التشابه بينهما في الغربة والبحث عن الخلاص وتمني الموت. أما أوجه الاختلاف ففي (الخوف مريم من العار ≠ خوف السياب من الموت)؛ (سقوط الرُّطب ≠ سقوط حجارة القبر) ؛ (المصالحة مع الأهل بعد تكلم الصبي النبي ≠ ازدياد القلق وتفاقم الألم).

فالسياب، إذن، اتخذ الرمز الديني قناعا للتعبير عن تجربة المرض، غير أنه لم يحافظ على صورة مريم كما هي، بل قد انزاح عن الرمز حينما وظفه توظيفا مأساويا، يتوافق مع خيبته وطبيعة معاناته .

ص2

الرمز التاريخي

يقول أدونيس في قصيدته " مرثية عمر بن الخطاب":

1 - صوت بلا وعد ولا تعلة
2 - يصرخ، والشمس له مظلةْ،
3 - متى، متى تُضرب يا جبِلةْ؟
4 - و يا صديق اليأس والرجاءْ
5 - الحجر الأخضر فوق النارْ
6 - ونحن في انتظارْ
7 - موعدك الآتي من السماءْ

يرثي أدونيس عمر بن الخطاب انطلاقا من رؤيته الخاصة التي تتجسد من خلال أوصاف كالاقتصاص للمظلومين: (حادث آخر ملوك الغساسنة جبلة بن الأيهم الذي داس رجل رداءه في طواف فلكمه جبلة، فشكاه الرجل لعمر، فقال عمر: ألطمه بدلها، فغضب جبلة وارتحل عن ديار الإسلام)، والعدل الاجتماعي: (حال الأرملة الفقيرة التي كانت تُحرك القدر المملوء بالحصى فوق النار لتُوهم صغارها بإعداد الطعام حتى يناموا، فاطلع عمر على حالها في جولته الليلية، وحمل لها الطعام وأعده لهم بنفسه حتى نضج فأكلوا، وجعل لها نفقة من بيت مال المسلمين).

فالشاعر يستدعي شخصية تاريخية تميزت بالعدل والقصاص الحق ليعبر عن صفتين أُفتُقدتا في زمنه، وهو يتوق إلى ظهورهما من جديد ، فيكون عمر رمزا لكل إنسان يسعى إلى تحقيق العدل.

الرمز الطبيعي

يقول أحمد المجاطي في قصيدته " الدار البيضاء":

1. ها أنا أُمسك الريح
2. أنسُج من صدإ القيد رايةْ
3. من صدإ القيـــــــدِ
4. مقبرة للحـــــــروفِ
5. ومِحْبرة للســـيوفِ
6. وقيثارة للشجــــــنْ

نظر الشاعر إلى الريح كقوة تختزن معاني الثورة والتحرر من أدران القيود وأحزان الواقع، فنقل الريح من مجالها الطبيعي إلى المجال الرمزي للتعبير عن رغبته الجامحة في تحرير الإنسان من آلامه، وإصراره على المقاومة.

الرمز الأدبي

يقول أدونيس في قصيدته مرثية " أبي نواس":

1. على وجهك الزمنْ
2. عارف أنني وراءك في موكب الحجرْ
3. خلف تاريخنا الموات
4. أنا والشعر والمطرْ
5. خَلِّنا يا أبا نواسْ
6. الليالي تلُفُّنا بالعباآت والدِّمَنْ
7. خلِّنا للعذاب الجميل وللريح والشررْ
8. تقتل البعث والرجاءْ
9. ونُغني ونستجير ونحيا مع الحجرْ
10 . ونحن والشعر والمطرْ

يريد أدونيس التعبير عن تجربته الشعرية القائمة على التجديد والثورة على السكونية والتقليد، وما يجده من لذة في خرق قيم القديم وتجاوزها. فربط تجربته الذاتية هذه بالتجربة الجماعية من خلال تقمصه لشخصية شعرية قديمة عُرفت بنفس سمات أدونيس الثورية التجديدية، ألا وهي شخصية أبي نواس، الذي لبس قناعه باعتباره رمزا أدبيا دالا على التجديد والتحرر .

ص3

الرمز الشخصي

يقول السياب في قصيدته " جيكور وأشجار المدينة ":

1. والليل في جيكورَ
2. تهمس فيه النجوم
3. أنغامها تولدُ فيه الزهور
4. وتخفق الأجنحة
5. في أعين الأطفال، في عالم للنوم، مرت غيوم
6. بالدرب مُبْيَضا بنور القمر

ابتكر الشاعر هنا رمزه الخاص، حيث تغنى بجمال قريته "جيكور"، ووصفها في الليل وقد صفت سماؤها، وتهامست نجومها، وأشرق قمرها، ونام أطفالها في دفء الطمأنينة والسلام. فأصبحتْ جيكور رمزا للصفاء والنقاء. وسيجعل منها الشاعر في سياقات أخرى رمزا لوطنه أو للإنسانية.

خلاصة واستنتاج

اقتضى تطور مفهوم الشعر ورؤية الشاعر الحداثية تجديد أدواته الفنية قصد تحديث المعنى، لأجل ذلك نُظر إلى الرمز باعتباره خلقا لحالة شعرية، تهدف إلى الإيحاء بدلالات تعبيرية جديدة، تبتغي تعرُّف وفهمَ علاقة الإنسان بتاريخ ذاته ووجوده .

يستفيد الشاعر من الرمز للتعبير عن تجربة معاصرة في صورة رمزية، ولتجسيد رؤية كونية وإنسانية للحياة. إن اللجوء إلى الرمز هو بحث عن ذات الشاعر الحضارية في المستقبل الجديد، وذلك في اقتصاد لغوي يكتنز الدلالة ويكثف المعنى، بعيدا عن قيد المباشرة والغنائية الخالصة والتقريرية، مما يُسهم في خلق فضاء مُتخيل واسع الأبعاد زمانيا ومكانيا.
ويرتبط الرمز بالسياق، والسياق هو الذي يتحكم في الرمز ويُخضعه له، لا العكس. ويتنوع الرمز بحسب المصادر التي يستقيه منها الشاعر، فيكون دينيا، أو تاريخيا، أو طبيعيا، أو أدبيا، أو شخصيا .. وعلى القارئ أن يرتفع إلى المستوى الثقافي في تجربة شعر تكسير البنية وتجديد الرؤيا، ويطلع على الكثير من الرموز وجمالياتها وكيف وُظفت في قصائد الشعراء، والارتقاء بوعيه الجمالي حتى يستطيع مشاركة الشاعر تجربته الإبداعية المعاصرة.

ويستلزم الرمز مستويين:

- مستوى الأشياء الحية، أو الصور الحسية التي تُؤخذُ قالبا للرمز.
- مستوى الحالات المعنوية المرموز إليها.

وحين يندمج المستويان في حالة إبداع نحصل على الرمز الذي يشكل إيحاءً مكثفا نوعا وكما واختزالا لرؤيا تدَّعي تعميم ظاهرة ما على المستوى التاريخي/ الزماني، والاجتماعي / المكاني، ويشكل بذلك جدلية خصبة في كونه المجال الذي يتم عبره اختصار الواقع وإطلاقه في آن معا.

لا بد من وجود علاقة بين هذين المستويين تُعطي للرمز قوة التمثيل الباطنية فيه، أي علاقة المشابهة التي لا يُقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يُقصد بتلك العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز إليه من مثل النظام والانسجام والتناسب .. وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما.

من هنا فالرمز لا يقرر ولا يصف الأشياء، بل يومئ ويوحي بها بوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية، وباعتباره صلة بين الذات والأشياء، تتولد فيها المشاعر عن طريق الإشارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح.

الأسطورة

تقديم

إلى جانب الصورة الشعرية والرمز، تشكل الأسطورة أحد المكونات الأساسيه في البناء الفني والفكري ونمطا من أنماط التعبير الجمالي للقصيدة الحديثة، ورغم تعددها وصعوبة ضبطها، فإن هناك اتفاقا على كون الأسطورة حكايات تحكي قصص الالهة، وتمثل طفولة العقل البشري، إذ تعمد إلى تفسير الظواهر الطبيعية كالطوفان والرعد بتصورات خيالية، توارثتها الأجيال وكأنها حقائق علمية. وقد اختلط فيها الواقع بالقوى الغيبية التي ألهها الإنسان البدائي. تتميز الأسطورة باللازمنية، لأنها غير معروفة المنشأ والتاريخ والأصل، اتخذها الشاعر المعاصر شكلا رمزيا، أو نمطا فنيا يصوغ من خلاله تجاربه الشعرية والحياتية ومشاعره ومواقفه وأفكاره ورؤاه الفنية، وجعلها وسيلة للتواصل، لا عن طريق مخاطبة الفكر، كما تفعل الفلسفة والمنطق، بل عن طريق التغلغل إلى اللاشعور، حيث تكمن رواسب المعتقدات والأفكار المشتركة.

لقد استلهم الشاعر الحديث مجموعة رموز أسطورية من الوثنية البابلية واليونانية والفينيقية والعربية، ومن المعتقدات المسيحية ومن التراث العربي ومن الفكر الإنساني عامة. من تلك الرموز والأساطير: تموز وعشتار، وأورفيوس، وطائر الفنيق، وصقر قريش، والخضر، ونادر، ومهيار، والعنقاء، والسندباد، وعمر الخيام وحبيبته عائشة والحلاج ولعازر والناصري ... وهي أساطير تجسد غالبا صراع الخير والشر.

مقطعا الانطلاق

1) يقول السياب في قصيدته "سربروس في بابل":

1 - ليعو سربروس في الدروبْ
2 - وينبش التراب عن إلهنا الدفين
3 - تموزنا الطعين
4 - يأكله: يمص عينيه إلى القرار
5 - عُشتار ربة الشمال والجنوبْ
6 - تسير في السهول والوهاد
7 - تسير في الدروب
8 - تلقُطُ منها لحم تموز إذا انتثرْ

2) يقول أدونيس:

1 - لم يزل شهريار
2 - حاملا سيفه للحصاد
3 - حاضنا جرة الرياح وقارورة الرمادْ
4 - نَسيتُ شهرزادْ
5 - أن تُضيء الدروب الخفيةْ
6 - في مدار العروقْ
7 - نسيت أن تُضيء الشقوقْ
8 - بين وجه الضحيةْ
9 وخُطى شهريارْ

التحليل

دور الأسطورة في بناء المعنى

مقطع السياب:

يصور السياب في هذه القصيدة حالة الجفاف والبؤس والظلم والشقاء التي تعيشها بابل / بغداد أملا انبعاث جديد يعيد الحياة إلى الأرض والكائنات. ولم يقدم الشاعر تجربته بأسلوب مباشر، وإنما عن طريق أسطورة قديمة سعى من خلالها إلى إدماج التجربة الذاتية والاجتماعية في تجربة إنسانية، تتخطى حدود الزمان والمكان؛ فاستخدم السياب أسطورة سربروس، وهو كلب بثلاثة رؤوس مفتوحة الأفواه باستمرار وينفث السم من أحشائه، وله ذيل تنين، وتكسو ظهره وشعر رأسه ثعابين مرعبة، يحرس مملكة الموت أو العالم السفلي. ويواجه في النص تموز، ابن المياه العميقة، رمز الخصب، يموت كل عام، وينتقل إلى العالم السفلي المظلم، فترحل خليلته عشتار (فينوس / إلهة الحب والخصب) للبحث عنه، وتموت عاطفة الحب أثناء غيابها، وتصبح الحياة مهددة بالفناء، فيبعث " أيا " (الإله الأسطوري) رسولا لإنقاذها، فتسمح " الأتو " (إلهة الجحيم) لعشتروت أن تغتسل بماء الحياة، وتعود إلى الأرض مع حبيبها تموز حتى تُبعث الطبيعة بعودتهما. وتأتي إلهة الحب والخصب (عشتار) لتجمع أشلاء تموز. غير أن شراسة " سربروس تنال منها، فتنزف دما يخصب الأرض، ومن رحم موتها تنبثق حياة الإله الأسطوري " تموز". وهكذا يجد الشاعر أن عالمه يحتاج إلى تغيير، وهذا التغيير لا يتحقق إلا بدماء " عُشتار ". فهذه الأسطورة إذن، تنبني على الصراع بين الموت (سربروس) والحياة (تموز)، اتخذها الشاعر أداة فنية معاصرة لتحليل مجتمعه، وتقديم رؤيا فنية إزاء قضاياه ومشكلاته.

مقطع أدونيس:

وظف أدونيس أسطورة شهريار بعد أن تصرف في مضامينها واحتفظ بشخوصها، فشهريار ما زال مستمرا في القتل بدعوى أن شهرزاد لم تعدل سلوكه كما تنص على ذلك الأسطورة الأصلية، والتي منحها الشاعر بعدا واقعيا وإنسانيا وحضاريا من خلال تحيينها وربطها بالحياة المعاصرة. وبذلك فتح القصيدة على الإيحاء بوضع المرأة المزري في عالمنا، أو بحاجة الإنسان عموما إلى المعرفة العميقة بالأشياء، وهي المهمة الموكلة إلى شهرزاد.

الانزياح عن الأسطورة (الأصلية)

لقد صور السياب حالة الجفاف والظلم والشقاء في العراق، ولم يحصر المشكلة في المجال الطبيعي، بل أدخلها في المجال السياسي والاقتصادي والاجتماعي، فتداخل في القصيدة المحلي بالكوني، الذاتي بالجماعي، وأصبحت بؤرة أبعاد وشبكة علاقات وحقل أسئلة تستثير خيال القارئ بقوة الإيحاء واحتمالات التأويل. وفي هذا السياق مزج بين مجموعة من الأساطير، وجعل "سربروس" ينبش التراب عن تموز لا عن"برسفون"، كما في أصل الأسطورة. كما أنه وظف أسطورة "إيزيس وأوزيريس" بذكر صفاتهما ضمنيا بدل اسميهما. أما عشتار (إلهة الحصاد) فلم تسر في السهول والوهاد والدروب، وإنما التي سارت هي "إيزيس" بحثا عن "أوزيريس"، وليس عن تموز. والذي كان يدور خلفها ليبعثر ما جمعته من لحم " أوزيريس " هو أخوها ملك مصر، وليس "سربروس". كما أن التي تمتعت بصفة " ربة الشمال والجنوب" هي "إيزيريس".

لقد قام الشاعر أولا باستيعاب مغزى الأسطورة الأصلية، ثم عمد، ثانيا إلى تغيير الأدوار والأفعال والأحداث، بل والتوليف بين عدة أساطير، ليعرض الموقف المعاصر، فيصهره في معادله الأسطوري، وخلق بذلك أسطورة جديدة تتمحور حول تيمة الانبعاث والتجدد. وحين حول الأسطورة وعدلها وفق رؤيته استطاع أن يُغني معارفه وتجاربه ويكشف عن هموم الإنسان المعاصر، وفتح آفاق تخييلية لإدراك الواقع. وبذلك تلعب الأسطورة دورها في تحسيسنا برؤيا الشاعر المتمثلة في جعل الموت انتصارا للحياة.

خلاصة واستنتاج

الأسطورة تعبير رمزي ومكون فني وفكري للقصيدة المعاصرة، تحفل بضروب من الخوارق والمعجزات، وتفسر الظواهر الطبيعية بتصورات خيالية، ويختلط فيها الواقع بالقوى الغيبية التي ألهها الإنسان الأول. ولهذا اتخذها الشاعر المعاصر شكلا رمزيا، ونمطا فنيا، ومجالا أرحب للخيال، ومادة خصبة للتعبير، ووعاء لاستيعاب أعمق المشاعر والمواقف والأفكار، يصوغ من خلاله تجربته الشعرية، ويعبر عن مقصديته.

إن الهدف من استخدامها هو استثارة المخزون العاطفي والنفسي لها في وجدان القارئ، ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة، فهي تمثل طفولة العقل البشري. وقد وظفها الشاعر الحديث لتحقيق ذاتيته المكبوتة والتصريح بتذمره من أخطر القضايا وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض ورفض قوانين القهر والصراع والكشف عن خبايا نفسه من انكسارات حضارية راهنة مستعينا في ذلك كله بالرموز الفنية التي تجعل التجربة الشعرية حية تؤثر في المتلقي فتخرجه من قهر قناعه إلى تأمل جديد يحاول معه الشاعر إعادة تشكيل العالم بصورة أفضل .

تمد الأسطورة الشاعر بطاقة هائلة من الإيحاءات والانزياحات والدلالات التي تخدم موقفه وأحداث عصره، فيرسم بها من الحالات والوضعيات التي يشكلها، عالما خاصا، يتميز بالدرامية والمأساوية، يتجاوز الاتجاه الأحادي للمعنى. فهي تجعل الصورة عميقة درامية وكلية، وتخلق لحظات التوتر في وعي القارئ، نتيجة علاقته البسيطة باللغة العادية، وتمكنه من التأويل لتوليد دلالة النص وتحقيق انسجامه، وتكثيف بنية اللغة الشعرية، وتعميق دلالتها الفنية.

يعدل الشاعر الأسطورة وفق رؤيته ليُغني معارفه، ويخلقها ضمن تجربة جديدة، فشعرية الأسطورة أو الرمز، تكمن في القدرة على خلقهما في إطار رؤيا جديدة، وليس في تكرارهما.

قد تستدعي تجربة الشاعر الفنية والمتشعبة أكثر من أسطورة في القصيدة الواحدة، فيعمل على التوليف بينها على أساس أن تكون إحداها أسطورة مركزية، أما الأساطير الأخرى فتكون أساطير فرعية تكمل الأسطورة المركزية وتوسعها وتكثف دلالاتها.

يخضع الرمز الأسطوري في النص الشعري لتقنيتين بارزتين:

- الرمز الأسطوري كمعادل موضوعي للشاعر: وهنا يحتفظ كل طرف بصوته وبحضوره، إلا أنهما يتداخلان ويتحدان في التجربة.
- الرمز الأسطوري كقناع للشاعر: وهنا يذوب الشاعر في صوت الأسطورة، ويختفي وجهه وراء قناعها، فلا يبقى إلا صوتها، فيتوارى خلفها ليعبر عن الواقع الحاضر بعد أن حررت الزمن من قيده التاريخي، وفسحت المجال أمام انكشاف رؤيا الشاعر، الذي يخرق بذلك أنماط التعبير المألوفة. ويغدو القناع وسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة في التعبير، وأداة إخفاء فنية، مما يجعل النص الجديد وليد نصوص قديمة قد يحمل بعض سماتها، ولكنه منفصل عنها بفعل تشذيب الشاعر له حتى يتناسب مع تجربته. وبما أن القناع يمس القصيدة كلها، فإنه يضمن لها التماسك والوحدة العضوية.

المعين الذي يصدر عنه الشاعر لم يعد محليا، بل صار عالميا، يمتح من أساطير الأمم والشعوب والحكايات الشعبية، مما أوجب قارئا مؤهلا، واسع الاطلاع ليفك رموز الأسطورة.

دروس النصوص : الدورة الأولى
(تحولات الشعر العربي)

المجزوءة الأولى: الشعر العربي الحديث: إحياء النموذج وسؤال الذات

إحياء النموذج – نص نظري: تحليل نص "انبعاث الشعر العربي" لمحمد الكتاني

ص1

تأطير النص

عرف الشِّعر العربيُّ قبل عصر النهضة (ق19) جمودا وانحطاطا، فهيْمن عليه التَّصنيع والتَّكلُّف وساد فيه الولَعُ بالشّكل، واهتم شعراء عصر الانحطاط بألوان البديع وتفاهةِ الأغراض على حساب المعنى، وبعد أن هبت على العرب رياح النهضة انبرى شعراء البعث والإحياء لإعادة الحياة إلى الشعر العربي وبعْثه من جديدٍ باستلهام النموذج القديم والنَّسج على منوال الفُحُولِ، ومُجَاراتِهم في بناء الصور وتشكيلات المعنى والإيقاع والأسلوب، ومنْ أبرز هؤلاء: محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم. ولما استقرّتِ الحركةُ على قاعدة ثابتة واكبتها حركة نقديّة وقامت على إثْرها بحوث نظريةٌ أبرزت خصائص حركة إحياء النموذج وعرفت بها وبسطت رؤيتها وأدواتها ونافحت عنها في المعارك النقدية المشهورة بين أنصار القديم والجديد مستثْمرة مخرجات المناهج الحديثة، ومِن أبرز النّقاد الذين دَرسوا شعر البعث والإحياء شوقي ضيف، وأدونيس، ومحمد مندور، وصاحب النص "محمد الكتّاني"، الذي يُعدُّ من الباحثين المغاربة الذين تناولوا بالدّراسة والنقد حركة إحياء النموذج. فما القضيّة التي يعالجها النّص؟ وما أسوب الكاتب ومنهجه في هذه المعالجة ؟

فرضيات القراءة

العنوان مركّب اسمي إضافي "انبعاث الشعر العربي"، والمضاف مبتدأ يحيل على استعادة الوجود والكينونة، والمضاف إليه الموصوف يحدّد طبيعة المبتدأ وانتماءَه، فيما الخبر يحيل عليه متن النص، ومن الناحية الدلالية يحيل العنوان على حركة إحياء النموذج بما تخضع له من ضوابط معلومة في بناء المعنى والمبنى، ويفهم من العنوان أنّ الشعر العربي انتقل من طور الموت إلى طور الإحياء، وكانت الحياة هي العودة إلى النموذج المشرق. فإلى أي حدٍّ يعْكس العنوان مضمون النّص؟

بالنظر إلى إيحاءات العنوانِ وشكل النصّ الطِّباعيّ، وبعض المشيرات النصّية الدّالة من قبِيل: (إحياء القديم، موت المعاني، انتعاش الروح القومية، إحياء الصّورة القديمة، متانة التركيب وجزالة اللفظ ونصاعة المعنى...) نفترض أنّنا إزاءَ مقالة أدبيّة بحمولة حجاجية تعالج قضيَّةً أدَبِيَّةً تتعلق بحركة إحياء النموذج. فما هذه الحركة؟وما خصائصها؟ وما المفاهيم والقضايا المعروضة ؟وما مرجعيتها؟ وما طرائق العرض المستثْمرة؟ و هل وفق الكاتب في هذه المعالجة؟

المفاصل الدلالية للنص (قضايا النص)

عرض الكاتبُ في مقالتِهِ قضيّة رئيسية تمثّلت في " التَّعريف بشعر إحياء النموذج"، من خلال استعراض أهمّ خصائصه الشّكلية والمضمونية، وفي سياق ذلك وصَف حالَ الشّعر قبل انبعاثه في شكل من المقارنة المسعفة في تجلية القضية . وقد تفرَّعت هذه القضيَّة إلى قضايا فرعية، منها ثنائيّات مشهورة في النقد، ومنها إشكالات عامة.

ص2

فمن الثنائيات نذكر:

- قضية اللّفظ والمعنى :وهي حاضرة في المقالة في سياق عرض اهتمام شعراء عصر الانحطاط باللفظ على حساب المعنى (التصنّع، كلفة التلاعب اللفظي، التّوريات ضروب البديع)، وهو ما عملت حركة إحياء النموذج على تصحيحه.
- قضية الطَّبع والصَّنعة : وتحضُر في النصّ عبر الإشارة إلى التَّصنيع والتكلف الذي رافق شعر عصر الانحطاط نتيجة ضَعف السَّلائق، كما نجدها في عرض مفهوم الشعر لدى الإحيائيين، إذ هو "فيْض وجدان وتألّق خيال" يجري على اللسان في يُسرٍ وسلاسة دون عُسْرٍ أو تكلُّفٍ أو تعسف.

ومن الإشكالات العامّة، نذكر:

- قضية عمود الشعر : ونجد صداها في النص في المعروض من خصائص شعر البعث والإحياء التي لا تخرج عن الإطار المفاهيمي لهذه النظرية المعيارية المؤطرة للقصيدة العربية التقليدية إيقاعا وتصويرا ولفظا ومعنى (جزالة الألفاظ، متانة التركيب، قوة الجرس، التصوير البياني، نصاعة المعنى، ...).
- قضية مَفهوم الشِّعر : وتتضح في عرض الكاتب للمفهوم الصَّحيح للشّعر كما مثّله شعراء إحياء النموذج (فيض وجدان وتألق خيال، سليما من التكلف، بريئا من التعسف...).
- وظيفةُ الشِّعر : ويحصِرها الكاتب في البعد التربوي والاجتماعي الذي أولاه الإحيائيون أهمية قصوى، لأن الشعر فنا نبيلا، ومن ثم فهو "تهذيب النفس، واجْتِلاء المكارم، وتنبيه الخواطر...".

وقد أسهمت هذه القضايا في إضاءة القضية الرئيسيَّة وبلورة أبعادها لتفهيمها المتلقّي تمهيداً لإقناعه بجماليةِ شعر إحياءِ النَّموذج، ودوْره التّاريخيّ في انتشال الشعر العربي الحديث من أنفاق الرداءة وسراديب الانحطاط.

البناء المنهجي والأسلوبي

توسل الكالتب في مناقشته قضية "انبعاث الشّعر" بمجموعة من الأساليب والطّرائق سَهّلت عليه تقْليب فِكرته وتمحيصها بشكل يضمن كفايتها التفسيرية والإقناعية، حيثُ استند أول الأمر على تنويع الاستدلال بحجج من الواقع كالإشارة إلى مظاهر انحطاط الشّعر العربي في فترة ما، ومن التَّاريخ بالإشارة إلى تطوُّر الشّعر العربي عبر العصور، بالإضافة إلى استخضار محمولات النقد القديم المنطقية عبر استدعاء جهاز اصطلاحي ذي كثافة تنظيرية عالية من قبيل :"إحياء الصورة القديمة، مؤتلف اللفظ بالمعنى قريب المنزل بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف..."، وغيرها من المفاهيم التي تشكل القاعدة النظرية لفعل الإحياء والبعث وهو ما ساهم في تدعيم فكرة الكاتب وتأمين قبولها لدى المتلقي. إضافةً إلى ذلك توسل الكاتب بطريقةَ المقارنةِ فقارن بين شعر عصر الانحطاط (موت المعاني، الإفراط في التصنع، ملهاة وتسلية...) وشعر الإحياء النهضوي (جزالة اللفظ، نصاعة المعنى، فيض وجدان...)، لبيانِ تميّز شعر إحياء النموذج وتألقه، ولجأ إلى أساليب التفسير والوصف لملامسة حالتي الشّعر قبل النّهضة وإبانها، ولتوسيم الشّعر الجيد (إحياء النموذج وتزكيته: "ما كان مؤتلف اللفظ بالمعنى، قريبَ المنزل، بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلّفِ، بريئا من عَشْوَةِ التَّعسّفِ "، وفي باب الوصف والتفسير استثمر التّعريف فجرد كثيرا من المفاهيم والقضايا كمفهوم الشعر ووظيفته، ومفهوم البعث وأدواره ومفاهيم الجودة والرداءة

ص3

بأسلوب سردي ونفس إخباري مجد في مثل هذه المقامات الخطابية التفسيرية والإقناعية، وأسلوب تقريري قائم على مادة معجمية نقدية واصفة ودقيقة حبلى بالمصطلحات الأدبية القديمة ولا مجال فيها لعرض الانفعالات وتسويق الخواطر والإيحاءات، ولغة مسبوكة مصقولة بمتانة وعناية تضاهي متانة النثر القديم وتنسجم مع مقصدية الكاتب في تزكية الإبداع والكتابة المعيارية المحافظة..

وتجدر الإشارة إلى أنّ الكاتب في عرضه لقضية انبعاث الشّعر العربي سخر أسلوباً استنباطياً تنقل فيه من العامّ إلى الخاص ومن الكلّ إلى الجزء بدأ بالإشارة إلى الظُّروف العامة لظهور حركة البعث والإحياء، وتعريجا أهمّ الخصائص الشّكلية والمضمونيَّة التي ميزت هذه الحركة معززا عرضه بالتفسيرات الملائمة والاستدلالات المناسبة والأمثلة الكافية، وانتهاء إلى التّأكيد على أنّ انبعاث الشعر العربي لم ينبت فجأة أو صدفةً، وإنما في إطار حركة إصلاحية عامة نجمت عن وعي جماعي عميق وناضج بضرورة الإصلاح من خلال استعادة الذات القوية المنسية والمفقودة، وطرد الذات المتهالكة المنحطة . وإلى جانب أسلوب الاستنباط توسل الكاتب بمنهجية منطقية تقوم على توصيف الظاهرة في سيرُورتها وتطوّر ها التَّاريخيّ: (عصر النّضج والكمال ثم عصر الانحطاط ثم عصر النّهضة)، وجرد المفاهيم وتتبع الأبعاد واستقراء الواقع وترتيب النتائج على الأسباب.

وقد مكّنت هذه الأساليبُ الكاتبَ من ترتيب أفكـاره وتنسيقها وعرضها بشكلٍ مترابط يفضي إلى الفهم الجيّد والتّأويل الصّحيح، وإلى إقناع القارئ بأطروحته في نهاية المطاف.

تركيب وتقويم

تأسيسا على معطيات التحليل نستنتج أنّ الكاتب استهدف تعريف مدرسة إحياءِ النموذج، برصْد أهمّ خصائصها مقارنا بينها وبين شعر عصر الانحطاط، مبيّنا جُهود الإحيائيّين في انتشال الشّعر من مُستنقع الرّداءة والإسفاف. وتكمنُ مقصدية الناقد في الانتصار لشعر إحياء النموذج وإلفاتِ الانتباه إلى دوره التّاريخي في استعادة القصيدة العربية من براثن الموت. وقد وظّف لذلك جملة من الطرائق توزعت بين الحجج وأساليب التفسير من تعريف ووصف ومقارنة، ومواد لغوية داعمة للحجاج، و أسلوب الاستنباط والجرد، واللُّغة التقريرية المباشرة و الجمل الخبرية الطويلة وغيرها. وقد نجحَ الكاتب إلى حدٍّ بعيد في عرضه لخصائص شعر إحياء النموذج، وأصبحنا ملزمين بالقول إن الفرضية التي طرحناها في بداية تفكيكنا لهذا النص فرضية صحيحة، إذ تبين أن حركة إحياء النموذج شكلت محطة فاصلة وضرورية وحاسمة في إعادة الشعر العربي إلى الحياة العربية الجديدة المصطرخة بنوايا الإصلاح وتحققاته مما مهد الظروف أمام تطورات أخرى لاحقة سيمثلها تيار سؤال الذات ومن بعده تكسير البنية فتجديد الرؤية.

إحياء النموذج – نص شعري: تحليل قصيدة "لي في من مضى مثل" لمحمود سامي البارودي

ص1

إشكالية القراءة

في سياق النهضة التي أعقبت حملة نابليون على مصر سنة 1779، جاء التيار الإحيائي استجابة لحاجة الأمة العربية إلى سند للبقاء، بعد أن ساد الانحطاط مختلف مظاهر الحياة العربية، وضعفت اللغة الشعرية وأغرقت في صنوف التكلف والتصنيع، حتى كان الشعر صورة للانحطاط وتعبيرا عن الحياة الجامدة ..

وقد حاول بعض الشعراء (حسن العطار،عبد الله فكري ..) التحرر من هذا الجمود ودخول غمار الإحياء، وانتشال الشعر العربي من الجمود والتقليد والإسفاف. إلا أن محاولات هؤلاء كانت محتشمة متواضعة .

وفي النصف الثاني من القرن 19 حاول جيل ثانٍ إحياء النموذج الشعري القديم، وبعث القصيدة العربية بأصولها الفنية، وقيمها الثقافية والجمالية، ومحاكاة النموذج الشعري العباسي والأندلسي الزاهر، ومعارضة شعرائه لأجل الخروج من الأزمة الشعرية التي خلفها عصر الانحطاط .. من بين هؤلاء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومحمود سامي البارودي (1839 – 1905) الذي تضافرت عدة عوامل في بلورة شخصيته والتأثير في شعره منها : نسبه غير العربي وتعلمه في المدارس الأميرية وثقافته العربية الأصيلة ومكانته العسكرية ونشاطه السياسي .. قام ببعث القصيدة العربية بأصولها الفنية وقيمها الثقافية والجمالية، وحاول التعبير عن حياته وتجاربه وأزماته ومختلف التحولات الخاصة وتقليد الموضوعات الشعرية القديمة. إلا أن تجربته لم تكن تجديدا للشعر العربي، بل كانت بعثا وإحياء له. ألف في مختلف أغراض الشعر وخاصة الحماسة والفخر والوصف .. وخلف ديوانا شعريا صدره بمقدمة حدد فيها مقاييس الشعر الجيد ومفهومه . والنص الذي بين أيدينا "لي في من مضى مثل" نموذج إحيائي نتعرف من خلاله على أهم خصائص شعر إحياء النموذج . فما هي مضامين قصيدته ؟ وما خصائصها الفنية ؟ وإلى أي حد تعكس خطاب إحياء النموذج ؟

الملاحظـــة

يوحي عنوان القصيدة "لي في من مضى مثل" باعتراف الشاعر بفضل الشعراء الجاهليين عليه، فشعرهم مثلٌ يُحتذى به .

انطلاقا من البيت 1 – 17 – 19 نفترض أن موضوع القصيدة يتمحور حول الغزل والفروسية والصيد والحكمة .

ترتبط هذه الموضوعات بالعنوان من حيث إحالتها على الماضي واتخاذه نموذجا لتأليف الشعر .

تقوم القصيدة على نظام الشطرين المتناظرين، وهي جزء من قصيدة طويلة .

نفترض، إذن، أن النص يدور حول الفخر بالفروسية، ووصف الصيد، وهو عبارة عن قصيدة عمودية الشكل .

فما مضامين هذه القصيدة؟ وما خصائصها الفنية؟ وإلى أي حد تعكس خطاب إحياء النموذج مضمونا وشكلا ووظيفة؟

ص2

الفهـــــم

- (1 – 5): استهل الشاعر قصيدته بمقدمة عاطفية أبان من خلالها عن حنينه إلى أيام الصبا وتجربة الحب التي ألمت به في كبره، وخضوعه لسنن الأسلاف في نظم معاني الغزل.
- (6 – 10): وما إن رسم لقطة لضعف ذاته أمام سلطان الحب حتى هم بوصف قوته في مظاهر فروسية، فوصف الفرس مركزا على لونه الأشقر وخاصة تناسق ألوان قوائمه، وطواعيته له في ساحة الحرب
- (10 – 14): وصف السيف وحدته ولمعانه وسرعة فتكه بالأعداء.
- (15 – 18): وصف رحلة الصيد ووفرة الطرائد وأنس رُفقائه في الشتاء.
- (19 – 23): المقطع الحكمي أكد فيه حقيقة العيش القائم على التوازن وصفاء الفطرة وحُسن الخلق.

التحليل

المعجم

حقل الفروسية	مقدام، ماضي، الغرار، الباترات، البيض، يمر بالهام مر البرق، فتكه، يفل، الحوافر، القوائم، حجول..
حقل الوصف	أشقر، حجوله، خاض نهر الصبح، زرق حوافره، سود نواظره، خضر جحافله، لم يعلق به بلل، شعلة..
حقل الحكمة	في خلقه ميل هذا هو العيش، فاتبع هواك، اعرف مواضع، الريث يحمد به، هذا هو الأدب فارض به..

تعدد أغراض القصيدة (وصف، فروسية، حكمة)، وهي موضوعات تتكامل في الصورة النموذجية للشاعر الذي يجمع بين الوصف والفروسية والحكمة في لحظة شعرية واحدة، تجمع بين الوصف والفروسية والحكمة. فالمعجم يعكس القيم الثقافية الموروثة من فروسية وحكمة وصدق وصفاء خلق ولحظة عيش تعتمد منهج اللذة في الحياة . والواقع أن هذه القيم ذات وظيفة اجتماعية توثق الروابط باعتبارها قيما مشتركة. وهذا يؤكد أن القصيدة تجمع بين التعبير عن الذات الفردية والذات الجماعية، وهي بذلك تشبه النموذج الشعري العربي القديم.

هذا ما يفسر هيمنة ألفاظ الحقل الدال على الفروسية وما يرتبط به من أوصاف ونعوت مسترسلة تخص صورة الفارس والفرس وتداعيات هذه الصورة في الخيال الشعري القديم. (وذلك عكس ألفاظ حقل الحكمة التي تقتضي الإيجاز وقلة الألفاظ).

معظم مفردات النص المعجمية مستلهمة من المعجم الشعري القديم، وبالتالي فهي تتميز بالفصاحة والجزالة (اللمة، غطه الجزع، الباترات، الوصل، يكتهل ..) .. وكلها خصائص فنية تقترن بالصورة النموذجية للشاعر الفارس الحكيم ..

ص3

الإيقــــــاع

ردْدَ صنْصبا |بعد شيْـ | ب لْلمة لْـــ | ْغزلو ***
وراح بلْـ |جدْد ما | يأتي به لْـــ | هزَلـو (تصريع)
او او ا او |او اا و | او او ا او |اا او *** ااوا
او | اوااو | او او ا او | ااو
مستفـعلن | فـاعلن | مستفـــعلن | فَعِلُنْ ***
متفعلن| فاعلن | مستفـــعلن | فَعلُنْ

فالقصيدة من بحر البسيط، وهي مخبونة العروض والضرب (فاعلن ← فعِلنْ)، موحدة القافية وحرف الروي، وهذا البحر يناسب غرض الوصف والفخر، لما توفره تفاعله من مقاطع صوتية تتسع لطول نفس الشاعر ..

- القافية : (ب6: مشتعلو) ، (بـ 5: هلكلل) ، (بـ 18: لا دغلو) ..
- الروي: [ل] وهو صوت لثوي مجهور اقترن بضمة مُشبعة تملأ الفم في سياق الفخر .
- اعتماد التصريع (ـة لْـغزلو = ـه لْـهزلو).
- في القصيدة مظاهر إيقاع داخلي تتمثل في التوازي والتكرار.
- لاحظ التقابل الموجود بين كلمات الشطرين الأول والثاني في البيت 9، وتحسس دور البنية الصرفية والنحوية في تحقيق التوازي (حوافره = جحافله).
- لاحظ أيضا الإيقاع المنبثق من صيغة الأمر المتكررة في الأبيات 20 - 21 .
- تكرار بعض الكلمات (يمضي - ماضي).
- تكرار صوت[ل] داخل القصيدة تجانسا مع حرف الروي، مما يدعم الكثافة الصوتية لهذا الحرف.
- ألفاظ النص ذاتُ جرس موسيقي متآلف، ولا سيما القافية المنتهية بـلام مرفوع بضمة مشبعة.

فالشاعر، إذن، يستلهم أحد أهم مقومات البنية الإيقاعية للقصيدة التقليدية بإحيائه للنموذج العروضي القديم .

الصورة

تطفح القصيدة بالصور الشعرية القائمة على قواعد البيان من تشبيه واستعارة؛ ففي البيت 8 شبه لون الفرس الذي يجمع بين اللونين الأشقر والأبيض، وقوائمه بكونه خاض نهر الصبح لتقريب الصورة إلى ذهن القارئ. وفي البيت 6 استعارة شبه فيها الجو بالوقود الذي حذف وأشير إليه بأحد لوازمه وهو الاشتغال على سبيل الاستعارة المكنية. وفي البيت 7 شبهت القوائم المحجلة الثلاث والقائمة الرابعة العاطل بأنها غمرت بالبياض والرابعة معزولة.

- في البيت 8 شبه بياض قوائم الفرس بنهر الصبح وضوحا ونصاعة وإشراقا، وشبه لون جوانبه بلون شروق الشمس ألقا وتوهجا في الصفرة .
- وفي البيت11 كناية (لم يعلق به بلل) كناية عن حدة السيف ومهارة الفارس .
- وفي البيت 13 شبه السيف، في سرعة قطعه للرؤوس، بسرعة مرور البرق، كما شبهه وقت القتال بحركة النار في مهب الريح، أو بشعلة تتحرك بها الريح.

هذه الصورة جلية، بسيطة، سهلة الإدراك، قريبة المنال، لا التباس ولا غموض فيها، وهي ذات دلالة حسية، تشي بخيال قريب لا يحتاج العقل معه إلى جهد كبير لإدراكها، تتميز بدقة وصف الفرس وحركة السيف. وهي تقترن بمعاني الفخر بالذات. كما أن لها دلالة اجتماعية تتمثل في تصوير المعاني ذات الحمولة الثقافية التي تربط بين أفراد المجتمع والمتضمنة لقيم الفروسية والشجاعة وما يقترن بها من خصال . ومع ذلك فإن الصورة تبقى ذات وظيفة تزيينية إذ لا تسهم في التعبير عن معنى عضوي في بناء القصيدة، فهي أشبه بثوابت أسلوبية بلاغية نظمها الشاعر أو استحضرها من محفوظه الشعري الغزير..

وإذا تأملنا موضوعات القصيدة من فروسية ووصف ..فإننا نلاحظ هيمنة لون البياض على المشاهد التصويرية (بياض قوائم الفرس، نهر الصبح، السيف، البرق..) مما يوحي بالصفاء ووضوح الرؤية إلى الأشياء وفي منظور الشاعر، وكذا إلى وضوح موقفه المُمجد لقيم مضت (لي في من مضى مثل).

الأسلـــــوب

في البيت 4 و23 يبدو احتذاء الشاعر بالأقدمين واضحا، ولعله في ذلك يكشف عن معارضته لهم وتناص شعره مع نصوصهم. ولكنه مع ذلك يؤكد من خلال ورود ضمير المتكلم المفرد على خصوصيته وتفرده في الشجاعة والفروسية.

ومن هنا تركيزه في الوصف على ذاته دون غيره. هذه الذات تتجلى بصورة بطولية في وصف فرسه وسيفه بصفات متفردة، فكأن ذات الشاعر تتماهى وتتجلى أكثر وضوحا خارج الذات في حركية السيف والفرس، حيث البطولة والفروسية، فحتى في مقاطع وصف الفروسية لا تغيب الذات.

وفي مقطع وصف الصيد وظف الشاعر ضمير المتكلم الجمع لأن الصيد طقس جماعي يجسد الانتماء من خلال الفعل التشاركي في مواجهة الطبيعة.

وفي نهاية النص أورد الشاعر مقطعا حكميا ذا نزعة خطابية واضحة، يبرز فيه ضمير المُخاطب (فاتبع هواك). وهو مقطع يعكس قدرة الشاعر على نظم المعاني الراقية ذات البُعد الحكمي، وكذا تهذيب ذوق القارئ وإرشاده إلى الخصال النفسية الحميدة ومكارم الأخلاق وإقناعه بها لتكون قدوة له في الحياة الاجتماعية . وهذا يبين حرص الشاعر على إقناع القارئ بتصوره للآداب والخصال النفسية التي يؤمن بها المجتمع والمأثورة عن القدماء.

من هنا فوظيفة هذا المقطع حجاجية.

البنية

تترابط مقاطع القصيدة بحركة نفسية تتدرج من لحظة ضعف الذات أمام عاطفة الحب إلى مسارات القوة على صهوة الفرس الطيّع بحركته السريعة في ساحة القتال، وتناسق ألوانه، ومساعدته الشاعر على الفتك بأعدائه والصيد مع رُفقائه .. ليتوج هذه الحركة النفسية في المقطع الأخير بالحكمة والرشاد وحسن الخلق.

ومن جهة أخرى تضمنت القصيدة مواضيع عديدة كالغزل والفخر والصيد والحكمة، ربط بينها الشاعر برابط إيقاعي (وحدة الوزن والقافية والروي) ونفسي ذاتي يؤكده اعتماد ضمير المتكلم، وهذا الربط نوع من الانسجام .

لقد بدأ الشاعر هذه القصيدة بالحنين إلى الصبا الذي عاد فعاد معه الإحساس بمشاعر الحب والغزل، وانتقل إلى الإشادة بالفتوة والفروسية ووصف رحلة الصيد، ثم ختمها حكيما رشيدا من هنا تكون القصيدة قد اختزلت حياة الشاعر منذ طفولته وما مر به من نكبات عائلية وسياسية وفترة الشباب (الغزل والصيد) وصولا إلى الشيخوخة حيث ينطق حكمة. فهذه السيرورة الحياتية تجسد معيارا زمنيا يوحد مواضيع وأغراض القصيدة. ومع ذلك بقي سؤال بنية النص الإحيائي مطروحا، خاصة مع مجيء منظري الرومانسية.

التركيب

هكذا نخلص إلى أن الشاعر قدم للقارئ نفسه من خلال صورة مثالية للفارس الحكيم، الذي يخرج إلى ساحة الحرب بسيفه الفتاك وفرسه الأشقر، يتخطى الأهوال منجزا ملاحم في الفروسية والبطولة، متمتعا بلذة العيش والصيد ورفقة الأطياب من أصدقائه. ولعله في ذلك يذكرنا بامرئ القيس وأبي فراس الحمداني .

وهكذا يتضح أن النص نموذج حي للقصيدة الإحيائية بكل ما تزخر به من قيم ثقافية (فروسية، صيد، حكمة، حنين إلى أيام الفتوة والشباب... وغير ذلك مما شحنت به ذاكرة الشاعر)، وكذا قيم فنية شعرية (ألفاظ تقليدية مستلهمة من القاموس الشعري القديم، وبنية إيقاعية خليلية تعتمد وحدة الوزن والقافية والروي، والصور البيانية التقليدية القائمة على التشبيه .. والخيال الحسي، وذات الوظيفة التزيينية).

التقويم

يتضح من قول السعيد الورقي أن للبارودي قدرة على استلهام الإطار الفني للقصيدة العربية التقليدية، والتعبير من خلاله عن خواطره ومضمون عصره. وهذا ما يفسر تردد مشاهد الشعر العربي القديم في شعره.

والواقع أن هذا الحكم يصح إلى حد كبير على القصيدة موضوع درسنا، فإطارها الفني تقليدي يتناول مواضيع الفروسية، ومقاطع وصف مراعي الظباء، والحكمة بادية في موضوعاتها المنسوجة في قالب فني، مكنت الشاعر منه قدرته اللغوية، وذوقه الفني .

ورغم أن شعر البارودي لم يحقق تطورا كبيرا، إذ ظلت الصور البيانية، مثلا، مجرد زخارف وأصباغ تُراد لنفسها، مستمدة من الذاكرة الشعرية مستقلة عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه .

إلا أن مزية شعره تتقلص حيث تستند إلى معايير التطور والدينامية التي تشرط تطور المضامين بتطور البنية والشكل والأدوات الفنية. وهذا ما حاول القيام به وريث البارودي الشاعر أحمد شوقي .

إحياء النموذج – نص شعري: تحليل قصيدة "أريج المسك" لمحمد بن ابراهيم

ص1

التأطير

عاش العالم العربي خلال أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين تحولات تاريخية وحضارية وثقافية وفكرية ساهمت في خلق نهضة واسعة تجسدت في ظهور حركات فكرية متعددة القناعات الفكرية والخلفيات الإيديولوجية (ليبرالية – علمانية – سلفية) نادت بالتحرر من نير الاستعمار، وتجاوز مظاهر الجمود والتخلف ورواسب عصر الانحطاط، وتجسدت أيضا في ظهور حركة شعرية موازية سعت إلى إحياء نموذج القصيدة العربية القديمة وفق قواعد عمود الشعر كما حددها المرزوقي في شرحه لديوان "الحماسة" لأبي تمام، ومثلت – خلال عملية استعادة المتن الشعري العربي القديم – بداية انعطافة جديدة في الشعر العربي عنوانها القضاء على مظاهر الجمود التي أصابت الإبداع الشعري في عصر الانحطاط، وحصرته في الزخرفة اللفظية والمعاني المستغلقة والأساليب المبتذلة والتكلف والإسراف في المحسنات البديعية، والتلاعب اللفظي، وغير ذلك.

وقد قامت هذه الحركة الإحيائية على استلهام الخصائص البنائية والفنية للقصيدة القديمة، وعملت على بعث تقاليد الشعر/ النموذج والأجواء الإبداعية المرتبطة به اعتمادا على تقليد فحول الشعراء ومحاكاتهم ومعارضتهم وخصوصا شعراء العصرين الجاهلي والعباسي، ومكنتها هذه الوسائل الإحيائية، واطلاعها الواسع على نماذجه المشرقة من جعل الشعر والشاعر يستعيدان المكانة اللائقة بهما في المشهد الأدبي النهضوي، وأصبح لهذه الحركة الإحيائية معارضون، ومناصرون وأتباع كثر في كل البلدان العربية وتجاوز صداها المشرق العربي ليصل إلى الغرب الإسلامي في تونس والجزائر والمغرب، بل أصبح بعض الشعراء المغاربة من أبرز أعلام المدرسة الإحيائية من أمثال علال الفاسي، محمد الحلوي، المختار السوسي، وطبعا صاحب النص محمد بن إبراهيم الملقب بشاعر الحمراء.

فما هي مضامين هذا النص ؟ ما المعجم المهيمن على هذه المضامين؟ما الذي يميز خصائصه الفنية ؟ وإلى أي حد نجح الشاعر في جعل قصيدته تمثل الاتجاه الشعري الذي تنتمي إليه ؟

التحليل

المضامين

استهل الشاعر قصيدته بالحديث عن معاناته وشكواه من مصائب الدهر وأعاديه، وهي مصائب جعلت حياته قاسية وكئيبة وجعلته يعتبرها أكبر معاناته لأن زمن الانحطاط والابتذال الذي يعيش فيه لا يرقى إلى ما يتحلى به من الشهامة ونبل الأخلاق، ثم انتقل إلى التماس العذر من صحبه وخلانه بسبب حالة الضعف التي أصبح يعيشها تحت وطأة العيش وعذاباته التي أوصلته حد أن يرى في البكاء عزاء يخفف عنه ضغط زمن التردي الذي يعيش فيه، لكن ضعفه أمام الهوى وصروف الدهر لم يمنعاه من إبراز ملامح قوته المتمثلة في خصاله الحميدة (المجد، الشجاعة، العلم، الغنى، الأخلاق، الحكمة...)، وامتلاكه لناصية الإبداع، وقدرته على نظم جميل الشعر وأعذبه دون تكلف أو تصنع مما يجعل المعاني تأتي إليه سهلة منسابة وغير مسبوقة عند غيره من الشعراء، ومن افتخاره بشعره وموهبته انتقل إلى الافتخار بأهله وصحبه وأخلاقهم واصفا إياهم بالصفاء والود وحسن الخلق واللباقة والاستعداد الدائم لتقديم العون، واختتم القصيدة بتوجيه النصح للناس كي يعملوا على تخليد أنفسهم وتحصين محاسن الأخلاق حتى يخلدوا بذكراهم عند الناس

ص2

والتاريخ والله، ويمكن تقسيم هذه المضامين إلى الوحدات التالية:

- الوحدة الأولى (1 – 3): التماس الشاعر من مخاطبيه الاستفراد بذاته بعيدا عن زمنه الكئيب عله يجد في البكاء عزاء.
- الوحدة الثانية (4 – 12): استعراض الشاعر مناقب النبل والشهامة والملكة الفكرية والشعرية التي ينفرد بها.
- الوحدة الثالثة (13 – 18): إشادة الشاعر بصحبه وبما يجمعهم من ود خالص كثمرة لخصالهم النبيلة.
- الوحدة الرابعة (19 – 20):التأكيد على خلود الإنسان بفضائله الحميدة عبر التاريخ.

المعجم

اعتمد الشاعر في إبراز مضامين النص على معجم تقليدي ينهل من اللغة التراثية من قبيل: (صارم، العضب، القعب، مناجيد، أقيال...)، وتتوزعه ثلاثة حقول دلالية:

حـــقل الشـكـــوى	دعوني – أحزاني – يسوؤني – خطب مدهي – يسوؤني – دموعا – أحزاني – سكب...
حـــقل الفـخـــر	أتيه – أزهو – شامخ الأنف – تعرفني الأخلاق – مجد – المال – الجاه – الصحب – الأخلاق – الفضل – النهى – العلم الآداب – قريضي – قريحتي – قافية عصماء – خير إخوان
حـــقـل الـحـكـمـة	تابع – يشكرك – ذكره – فضيلة ء فعاله – الكسب – ثابر – كسب المحامد – يشكرك التاريخ والناس والرب...

تربط بين هذه الحقول علاقة تكامل لأن شكوى الشاعر من ظروف حياته حفزته على الافتخار بنفسه وإظهار مزايا ذاته وصحبه، بل جعلته في موقع من يسدي النصح للناس ويمدهم بالحكمة التي راكمها عبر تجربته الحياتية، ويهيمن حقل الافتخار على باقي الحقول الدلالية الأخرى بسبب رغبة الشاعر في إبراز خصاله وفخره بنفسه وتمجيد ذاته.

ص3

خصائص النص الفنية

الصور الشعرية

أما من الناحية الفنية فقد اعتمدت الصور الشعرية في النص على مكونات البلاغة القديمة وخصوصا مباحث علم البيان من تشبيه وكناية واستعارة ومجاز، وهي في أغلبها صور حسية، ذات وظيفة جمالية وتزيينية، كالتشبيه الوارد في البيت السابع عشر: (حديثهم كأنفاس زهر الروض)، حيث شبه حديث أصحابه في حسنه بأنفاس الروض في رائحته، وهي صورة قائمة على تشبيه مفرد بمفرد. والاستعارة المكنية الواردة في البيت السادس: (تعرفني الأخلاق – تعرفني الآداب)، حيث حذف المستعار منه (الإنسان)، وأبقى على أحد لوازمه (المعرفة)، والكناية الواردة في البيت الخامس في قوله: (شامخ الأنف)، حيث كنى عن عزته ووجاهته بشموخ أنفه، وواضح من كل هذا أن الشاعر اقتفى في الصور الشعرية طريقة القدماء في جعل الصور وصفية ذات طبيعة حسية مادية.

الأساليب

أما على مستوى الأساليب فقد مزج الشاعر بين الأسلوبين الإنشائي والخبري، حيث استعمل الأول للكشف عن حالته الوجدانية الانفعالية كما يدل على ذلك أسلوب النداء الوارد في البيت الأول، وأسلوب النهي (فلا تذكروا) الوارد في البيت الثالث، بالإضافة إلى أسلوب الأمر في قوله:(فثابر على كسب المحامد) الوارد في البيت ما قبل الأخير، واعتمد الثاني (الأسلوب الخبري) كوسيلة للإخبار بمعاناته وافتخاره بنفسه وخصاله ومجده وصحبه، ولهذا هيمن هذا الأسلوب بصيغه الابتدائية والطلبية والإنكارية على معظم أبيات النص وزاوجت جمله بين الفعلية والاسمية.

البنية الإيقاعية

1) الإيقاع الخارجي: على مستوى البنية الإيقاعية نظم الشاعر قصيدته، من حيث إيقاعها الخارجي، على وزن بحر الطويل، وهو من البحور الخليلية المركبة (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن×2) وتتناسب تفاعيله الثمانية مع غرض النص الرئيس (الفخر)، كما اعتمد الشاعر قافية موحدة، مطلقة، متواترة حيث ما بين ساكنيها حركة واحدة ورويها (الباء وهو من الحروف المجهورة الشديدة) موحد متحرك، يضاف إلى ذلك التصريع الوارد في مطلع القصيدة حيث تساوت العروض والضرب (مفاعلن) .

2) الإيقاع الداخلي :أما فيما يتعلق بالإيقاع الداخلي للنص، فيتميز النص بظاهرة تكرار حروف بعينها أهمها روي القصيدة الذي تكرر في كل أبياتها، ثم حرف السين والصاد والهاء ...، وهي من الحروف المهموسة الرخوة المناسبة لغرض الشكوى. ولم يقف التكرار عند حدود الحروف/الأصوات، بل تعداه إلى تكرار بعض الألفاظ (دموع، سكبتها، سكب، تعرفني..)، وهذا التكرار يلعب دورا توكيديا يزكي غرضي الفخر والشكوى، ويسهم في خلق انسجام موسيقى النص الداخلية. كما تتميز القصيدة بظاهرة التوازي الذي تراوح بين التوازي الصرفي المتعلق ببنية الكلمات من قبيل: (القلب، الخطب، سكب، عضب، صحب، قعب...) والتوازي التركيبي التام كما في قوله: وتعرفني الأخلاق والفضل والنهى *** وتعرفني الآداب والعلم والكتب. والتوازي التركيبي الجزئي، كما في قوله: وما المرء إلا ذكره بفضيلة *** وما ذكره إلا فعاله والكسب. وقد ساهم التكرار والتوازي في خلق موسيقى النص الداخلية، وأضفيا عليه مسحة تزيينية إيقاعية مناسبة لأغراضه، وأسهما في وضع المتلقي أمام مقصدية الشاعر، الذي لم يخرج عما ألفناه في الشعر العربي القديم.

سؤال الذات – نص نظري: تحليل نص "الشعر الرومانسي" لعبد المحسن طه بدر

إشكالية النص

السؤال هو: من فعل سأل عن الشيء إذ استفسر عنه وطلب معرفة لم تكن حاصلة وقت السؤال، وفي الاصطلاح الأدبي تعني كلمة "سؤال" استحضار مفهوم أو قضية من أجل استنطاقها والكشف عن أبعادها.

الذات: هي النفس وهي خلاف الموضوع المدرك وينظر إليها من وجهتين:

- الأول: يؤكد على طابع الخصوصية الذي يميز الذات عن باقي الذوات الأخرى من حيث الشك واليقين والرغبة والإرادة والإحساس.
- الثاني: يؤكد على نوعية العلاقة التي تربطها بغيرها من الذوات وبالقيم الاجتماعية.

ظهرت حركةُ سُؤالِ الذّات مطْلَعَ القرن العشرين كخصم عنيد لحركة البعث والإحياء، مستهدفة ردَّ الاعتبار لذات الشّاعر التي همّشها الإحيائيّون مرجعها في ذلك الشّعر الغنائيّ الغربي وموضوعاته المتعلقةِ بالوجدان والتأمُّل في الحياة والارتهان إلى الخيال والهروب إلى الطبيعة والحلولِ فيها والتّفلسف في الوجود والبحث عن قيم مثالية مطلقة للجمال والنقاء والحب بحثا حالما خجولا. ولقد نتج عن سؤال الذات في الشعر العربي الحديث حركة أدبية سميت بالرومانسية قامت على أنقاض إحياء النموذج وقد تميزت بالتأمل العميق في الكون والحياة والطبيعة واتجهت بمضمون القصيدة الحديثة اتجاها وجدانيا. وانقسَم تيَّار سؤال الذّات إلى ثلاثِ جماعات مشهورة هي:

- جماعة الديوان: شعراؤها هم محمود عباس العقاد، وعبد الرحمان شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني.
- تيار الرابطة القلمية: أهم رواده هم: إيليا أبو ماضي، وجبران خليل جبران، ومخائيل نعيمة.
- جماعة أبولو: وتضم أحمد زكي أبو شادي، وأبو القاسم الشابي، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي...

لقد اهتم التيار الرومانسي بالذات والوجدان وتمثل عوالم الأحلام والخيال والطبيعة وفر شعراؤه من المشاكل التي يعيشها المجتمع العربي، وعبروا عن ذواتهم، وخرجوا على القصيدة العربية القديمة شكلا ومضمونا. وقد رافقت ظهور هذا التيار وتطوُّرهُ دراساتٌ نقديّة موازية استفادت من النقدِ الغربيّ ومناهجه، وحاولت تقديم مفهومٍ جديدٍ للشّعر ولوظيفته مختلفا عن التصوُّر التقليدي، متكئا على طبيعة الشّعر الرومانسيّ وسماته الشّكلية والمضمونيّة. وقد اشتهر نقّاد كثر عرضوا لتيار سؤال الذات كمحمد غنيمي هلال، وعبد القادر القط، وعبد المنعم خفاجي، وعبد المحسن طه بدر (1932- 1990) بمنهجه القائم على الرصد التاريخي والمنهج الاجتماعي، من مؤلفاته "دراساتٌ في تطور الأدب العربي الحديث" الذي منه هذا النص. فما القضية التي يطرحها؟ وما طرائق عرْضها؟

فرضيات القراءة

بتأملنا عُنوان النَّصِّ "الشّعر الرّومانسيّ" نجده تركيبا اسميا من مبتدأ ونعتِه، فيما الخبر مدفون في النص. أما من حيث الدّلالة فالشعر هو ذاك الجنسَ الأدبيَّ القائم على إيقاع، الخاضع لبناء معيَّن، المستند على مقوّماتٍ جمالية خاصة، أما "الرُّومانسي" فهو تحديد لطبيعة هذا الشعر ونوعِه نسبةً إلى الرومانسية التي تتغنى بالذات وتهتم بالوجدان وتثور على التقليد والمعيارية، وتنشد الانطلاق والحرية. ومِن خلال العنوان وشكل النّصّ، وبعض المشيرات النصية الدالة من قبيل (أن يخلّصوا ذات الشاعر، قوة إحساسه الذاتي، شعراءُ مدرسة الديوان، تبني التّراث الغربي...) نفترض أنّ النص النظري الذي بين أيدينا يتمحور حول نقد خطاب سؤال الذات، ورصد أهم إنجازاته وإخفاقاته. فما أبعاد هذا النقد؟ وما المفاهيم المؤطرة له؟ وما منهجية الكاتب في معالجة الموضوع؟

تحليل النص

المعجم

حقل الإحياء	حقل الرومانسية
الشاعر الإحيائي – التراث الشعري – التضحية بالذات – شعرا كشعرهم – شعراء المدرسة الكلاسيكية...	الشعر الرومانسي – مدرسة الديوان – شعراء مدرسة أبولو – شعراء مدرسة المهجر – التجديد نفسية الشاعر – قوة الإحساس الداخلي – الثورة الفردية – التجربة النفسية...

رغم تباين الحقلين هناك تداخل في بعض العناصر، فالموقف والفكرة حاضران في إحياء النموذج وفي الرومانسية معا، ومرد هذا راجع إلى كون الرومانسية لم تتمكن من الوصول بالشعر إلى مستوى التجربة، فرغم محاولات التجديد ظل هناك حنين إلى الرجوع تصوير المواقف والانحياز لقوة اجتماعية معينة ولم يستطع الشاعر الرومانسي بلوغ مرحلة التعالي الشعري.

قضايا النص وإشكالاته

طرحَ النص إشكالية رئيسية تمثّلت في مفهوم الشّعر عند الرومانسيّين المؤسس على وظيفة تنحصِر في التعبير عن الذّات، ورفض التقليد والمحاكاة، وبعد اختبار الكاتب إنجازات ممثّلي حركة سؤال الذات انتهى النص إلى أنَّ ثورتهم نسبيَّة؛ فلا هم انفصلوا عن التُّراث العربي انفصالا تاما ولا هم نجحوا في تقليد التُّراث الغرْبيّ ، والسّبب في ذلك اندفاعهم وحماستهم وضبابيّة الرُّؤية التي صدَروا عنها، وعجزهم عن التمثيل الصحيح لروح التيار الذي يبشرون به.

وللوقوف على تداعيات القضيّة الرئيسيّة وتقليبها على أوْجُهها المختلفةِ ، ناقش الناقد جملةً من القضايا المتفرّعة عنها وأهمُّها:

تركيب واستنتاج

خلاصة نخرج بها من كل ما تقدم هي أن القصيدة قامت في مضامينها على ثلاثة مواضيع هي الشكوى والفخر والحكمة، وعبر خلالها الشاعر عن شدة معاناته من قهرا لدهر والهوى، وهو ما أضعف صبره وأسال دمعه، وفرض عليه طلب العذر من الصحب والخلان، دون أن يمنعه من الافتخار بمزاياه ومحاسنه وموهبته وصحبه، بل تعدى ذلك ليمدنا بالحكمة والنصيحة الداعية إلى ترك الأثر وتخليد النفس، وقد عبر الشاعر عن هذه المضامين بأساليب بلاغية تنتمي إلى علم البيان، وصور شعرية حسية، ومعجم تقليدي يوظف لغة وصور ومعاني الأقدمين.

نستنتج من كل ما سبق أن هذا النص يمثل بوضوح شعر البعث والإحياء، فشكل القصيدة الهندسي تقليدي، قائم على نظام الشطرين المتناظرين، ووحدة البيت، والوزن، والقافية، والروي، وتصريع المطلع، ومضمونها تميز بتعدد الأغراض وهي سمة تقليدية في القصيدة العمودية، ومعجمها تقليدي يمتح من اللغة التراثية، وصورها الشعرية حسية مادية تنهل من مباحث البلاغة العربية القديمة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، ولم يخرج إيقاع القصيدة عن مظاهر تقليد الشعر النموذج القائمة على أسس عمود الشعر.

سؤال الذات – نموذج شعري: تحليل قصيدة "إلى دودة" لميخائيل نعيمة

إشكالية القراءة

ظهرت حركة سؤال الذات في العالم العربي مطلع القرن العشرين نتيجة عوامل اجتماعية (ظهور الطبقة البورجوازية الصغيرة)، وسياسية (الاستعمار وضعف الطبقة السياسية..)، وفكرية (تطلع الجيل الجديد على التجديد)، وثقافية (التبشير بقيم جديدة تعيد الاعتبار إلى الفرد وتستلهم الآداب الأجنبية، خاصة الفرنسية والانجليزية). كما جاءت تعبيرا عن رد فعل خُيال الحركة الإحيائية المزدهرة وخطها التقليدي. ومن سمات خطاب سؤال الذات: الالتفات إلى الوجدان، والاهتمام بالطبيعة، وتطوير وظائف مكونات العمل الأبي لتكثيف نسقه الداخلي، واعتبار الشعر فيضا تلقائيا للعواطف، والخيال مرتعا للصورة الفنية، والاعتداد بالتجربة الذاتية في صياغة رؤية للحياة والقيم والجمال. ومرجع هذه السمات شيء من التصوف العربي وتعاليم المسيحية، والنزعات الإنسانية في الأدب الغربي، خاصة دعوة الذاتيين إلى المحبة والحرية، وثورتهم الوجدانية على التقاليد الأدبية والاجتماعية والدينية، وتضخيم ظاهرة الغربة وعوالم الحزن والاكتئاب، والحلم بعوالم مثالية كامنة في نقاء الطبيعة وامرأة ملاك.

والرابطة القلمية واحدة من حركات سؤال الذات، وهي جمعية أدبية أسسها الأدباء العرب المهاجرون في نيويورك عام 1924 برئاسة جبران خليل جبران، وكان ميخائيل نعيمة مستشارا لها، وإيليا أبو ماضي أمينا. استمر نشاطها عشرة أعوام. ثم توقف بسبب وفاة مؤسسها وتفرق أعضائها. بنى شعراء الرابطة القلمية روحا جديدة في الأدب العربي، فكان أدبهم صورة للمشكلات الإنسانية، والتأملات الفلسفية، وثورة على المعايير الكلاسيكية/ ومخزنا لثقافة واسعة، ونزعات روحانية عميقة. لقد سعى روادها إلى البحث عن معنىً جديد للحياة في ظل غربة مزدوجة بحثا تجسد في رفض القديم والتجديد الشعري في المضمون وطرائق التعبير. ومن أعلامها جبران خليل جبران، ونسيب عريضة، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة فيلسوف الرابطة (1889 – 1989)، تأثر بأدب التصوف العربي، الشعر الأنجليزي (ووردز ورث، وكيتس، وكولريدج، وتشيلي) والروسي (تشيكوف). له مؤلفات في المسرح والقصة والنقد والشعر. منها كتاب نقدي بعنوان (الغربال) وديوان (همس الجفون) ومنه أُخذ النص. فما هي مضامين هذه القصيدة ؟ وما خصائصها الفنية ؟ وإلى أي حد مثلت خطاب سؤال الذات ؟

فرضيات القراءة

عنوان النص تطلع إلى التمثل بحال الدودة، لأنها تملك ما لا يملكه الشاعر، تملك اللامبالاة فلا تفكر في ظواهر الحياة. واستنادا إلى مشيرات نصية في الأبيات 2و7و12 يبدو الشاعر حائرا بين الشك واليقين، متسائلا عن جدوى الوجود وماهيته. مما يعكس مضمونا جديدا ينأى عن الأغراض القديمة ويغرق في تأمل وجداني متفلسف لكنه الحياة رغم انشداد هندسة النص إلى الإيقاع التقليدي المتناظر الشطرين. لذلك نفترض أن الشاعر ينقل تجربة ذاتية إلى المتلقي تعكس الحيرة والشك وتدعو إلى الاتعاظ بحال الدودة التي لا ترى في الحياة إلا وجودا بسيطا. فهل استطاع الشاعر أن يصب انفعالاته وتأملاته في صياغة جديدة.

- قضيَّة التقليد بوجهيه: تقليد الرُّومانسيين للشعر الغربيّ، وتقليد الإحيائيين للنموذج القديم؛ مما يضعهم حسب المقياس النقدي للكاتب في سلة واحدة، وإن كان الإحيائيون نجحوا في مشروعهم بينما تخبط الرومانسيون العرب في محاولاتهم استنساخ الرومانسية الغربية.
- الثورة على القديم: وتمثّلت في رفض الرُّومانسيين للتراث الشّعريّ العربي في جانبه المضمونيّ ، وعدم تجرئهم على الجوانب الأخرى خاصة الموسيقى.
- خصائص الشّعر الرّومانسيّ: حيث ناقش الكاتب بعض ملامح حركة سؤال الذات على مستوى التجديد في المضامين والموضوعات، ونوع من التركيز على المشاعر تركيزا طبع المعجم والصورة بفيوض عاطفية لم تتخلص من انعكاسات الإشراقات القديمة، وأوغلت في عوالم حالمة وخجولة انتهت إلى الهروب إلى عالم الغاب الطاهر الجميل الطوباوي، واللوذ بامرأة ملاك مثالية بدون ملامح واقعية، مما أفسد عمق التجربة التي شط فيها الخيال عن الواقع.

طرائق العرض

استعان الكاتب في مناقشة فِكرَتِه بمجموعة من طرائق العرض فاعتمد "المقارنَة" بين الرُّومانسيّة التي تولي اهتماما للذّات والإحيائية التي تخضع لقوّة خارجيّة ، ولعل الهدف من هذه المقارنة بيان الاختلاف بين المدرستين ، والتنصيص على تميّز المدرسة الرّومانسية على مستوى المفهوم والأدوات الإبداعية، واعتمد الاستشهاد (الاستشهاد من شعر علي محمود طه ومن رأي نقدي لميخائيل نعيمة) ، وهي طريقة مسعفة في تدعيم الفكرة وتقوية الوظيفة الإقناعيَّة.

ونهج الكاتبُ طريقةً أخرى تمثلت في افتراض فرضيات وإثبات صحَّتها ، فقد افترَض أنّ ثوْرة الرُّومانسيّين نسبيّة ، وأثبت ذلك بفشلهم في تقليد الشّعر الغرْبيّ والتّجديد الكلّيّ في المضمون والشّكل، وإلى جانب ذلك توسل بمنطق التفسير والتمثيل والاستدلال فاسترسل في عمليات تحليلية تربط المحمولات المنطقية بعضها ببعض وتربط المبدأ النقدي بإجراآته التطبيقية بشكل يقوي واقعية الاستدلال وموضوعيته. وقد طبّق هذا الأسلوبَ في عرضه لإنجازات وإخفاقات شعراءُ الرُّومانسيّة. واعتمد الأسلوب الاستنباطيّ، حيث أشار أولا إلى أهمّ مدارس الرُّومانسية وشعرائها. وانتقل بعدها إلى إبراز الفرق بين الشّعر الرُّومانسيّ والشّعر الإحيائيّ، ثم عرج على خصائص المدرسة الرُّومانسيَّةِ، منتهيا إلى إقرار نسبيّة ما حقَّقته حركة سؤال الذات من تجديد. وتكمُن أهمّية الأسلوب الاستنباطيّ في طرح الحكمِ ثمّ تفصيله، ثمّ بناء الاستنتاج بالتدرُّج الذي لا يعدو أن يكون تثبيتا للحكم المطروح، وهو منهج علمي يقود إلى الفهم والاقتناع لصرامته المنطقية.

تركيب وتقويم

رام الكاتب في نصه إبرازَ خصائص المدرسة الرُّومانسية التي كانت أولّ حركةٍ شعريَّة ثارت على النموذج الشعري العربي شكلا ومضمونا إلى حد ما، وقد استهدف مساءَلة حركة الرّومانسية ونَقْدها، ومن أجل ذلك وظَّف جملةً من طرائق العرض المختلفة، ولغة تقريرية مباشرة، ومعجما غنيا يتوزع على حقلي التقليد والتجديد، ومرجعيات يطبعها التعدّد، وأسلوبا استنباطيا، واستشهادات من المنثور والمنظوم، واستدلالات وتمثيلات ومقارنات. وقد نجح الكاتب في توصيف المدرسة الرّومانسية ومحاولتها التّجديديّة بين الطموح والمحدودية، وهو ما يقودنا إلى إثبات صحَّة الفرضية المطروحة أنفا والتي تربط النصّ بالدراسة الأدبيّة النقدية المتأثرة بالمنهج التاريخي الوصفي التسجيلي في مقاربة تيارات الشعر الحديث، والرومانسية بشكل خاص.

اكتشاف المعنى وتكثيفه

في النص أربع تمفصلات دلالية كبرى نعرضها كالآتي:

- الأبيات 1 – 8: مقابلة الشاعر حاله بحال الدودة، فهو ضعيف مضطرب الأحوال، متقلب بين الشك والإيمان، يجري نحو النهاية متعثرا يائسا، والدودة مطمئنة إلى حالها تنعم بالسكينة والهدوء.
- الأبيات 9 – 15: تطلع الشاعر إلى سكينة الإيمان والفطرة وهدوئهما، ونفوره من وساوس الفكر ومتاعب الوجدان.
- الأبيات 16 – 18: معاناة الشاعر بين حال القلب (التسليم) وصوت العقل العنيد (الشك) معاناة يصرفها في التساؤل عن أسرار تساؤلا لا يجد له جوابا.
- تأكيد الشاعر تساوي المخلوقات في المرتبة ما دام مصيرها واحد، وإن كانت مختلفة في المظاهر.

لعل في استدعاء الشاعر للدودة ومناجاتها بيانا لماهية الذات عنده، فهي بؤرة التجارب الحياتية، ومصدر التأمل في الحياة والطبيعة والكون، إنها محك لطرح أعمق الأسئلة الوجودية والفلسفية. ومن ثم يتضح أن موقف الشاعر النظر إلى مختلف الكائنات الحية من منظور وحدة الوجود، وهي فكرة فلسفية أكد عليها الفيلسوف الألماني هيجل.

التحليل

يتوزع معجم النص على حقلين دلاليين: حقل الذات (حال الشاعر)، وحقل الطبيعة (حال الدودة)

حقل الذات	حقل الطبيعة
أجري – جسمي الفاني – نعشي وأكفاني – عمري الفاني – أحزاني – متعثرا – أجتاز – ألاقي – إيماني – وجداني – أزحف – عيشي – جاهك – عمري – راكضا – أضناني – مستسلما – آمالي – أشباحي ..	تدبين – دبيبك – أنت عمياء – أُختاه – ألوان – أشكال …

نلاحظ هيمنة ألفاظ حقل ذات الشاعر، وهذا راجع إلى التركيز على تجربة ذاتيه متماهة وجوديا مع حال الدودة. والمواد المعجمية متداولة مألوفة، ومنبثقة من ذات الشاعر وليست مستوحاة من ذاكرته. وقد اتسم معجم النص ببعد فلسفي يعكس الصراع الداخلي لدى الشاعر (الشك في جدوى الحضارة الصناعية الحديثة – الإيمان – بوجود طبيعي للإنسان مغيب تحتضنه الطبيعة\ الدودة). فالمعجم إذن وليد التجربة، وهو مكون يعمل الشاعر من خلاله على كشف هواجس ذاته المترنحة بفعل ما طرأ عليها مما غير سيرها الطبيعي.

القصيدة من بحر الطويل بقافية وروي موحدين ومطلع مصرع مما يعكس استمرار الولاء للشكل الموسيقي القديم. وهيمنة صوت الياء الواصلة لحركة حرف الروي توفر جرسا موسيقيا تدعمه حركة الكسرة لتجسيد انكسار الذات وهي تتأمل مظاهر الطبيعة وتبثها قلقها وحزنها العميق على غياب الاطمئنان عن الذات وحضوره في الطبيعة رغم كون الذات والطبيعة يخضعان لنفس مبدأ الوجود. والجهر والغنة في صوت الروي [ن] يضفيان على القصيدة لحن حزن وشجن يرين على نفسية الشاعر وهو يقارن حاله الملخبط بحال الدودة الطبيعي. وتتشكل الموسيقى الداخلية للنص من بعض الظواهر الإيقاعية كالتوازي " لك الأرض مهد والسماء مظلة " ب 10 والتكرار (تدبين – دب / وفي كل يوم – وفي كل يوم / ضاقتا – تضيقا…)، وهذا التوازي والتكرار يلائم تجربة الشاعر الوجدانية الحبلى بالتناقضات. ويحقق دلالة التناظر بين حالي الشاعر والدودة.

بنى الشاعر صوره على آليات التصوير البيانية ومن أمثلتها: " تدبين دب الوهن في جسمي – كنت قصيدا كاملا – أنت عمياء يقودك مبصر " صور قائمة على المشابهة تنقل إحساس الشاعر بالضعف والسقوط والاستسلام أمام حقيقة الحياة التي استخلصها من الدودة التي تتمثل حقيقة الوجود الغائبة على المبصرين (الوجود الكامل الناضج). و"عبثث كف الزمان ببنياني"، "أترك أحزاني تكفن أحزاني "، "فكر عنيد يجوب الأرض والجو والسماء" استعارات تجسد المعاني المجردة التي تعكس حالة الشاعر المأساوية، وهي أيضا قائمة على المشابهة وطاقتها الإيحائية أوسع من طاقة التشبيهات السالفة ووظيفتها شحن النص بكل أجواء التوتر الذي يخنق الذات. و"أبنى قصورا من هباء" كناية تقوم على علاقة المجاورة، وتدل على عبث الشاعر. ورغم جزئية هذه الصور واعتمادها على قواعد التمثيل البياني التقليدي إلا أنها ليست وصفية تزيينية، بل تعبيرية تخدم تجربة الشاعر، وتنقل أحاسيسه الذاتية وتساهم في بلورة رؤيته الوجودية.

لا يعدم النص إيحاء أخرج الطبيعة من إطارها الجمالي المستنسخ من الذاكرة الشعرية القديمة إلى دلالات تحولت معها إلى سجن للفكر. والمعاني الإيحائية كثيرة في النص(عمياء – مبصر) لفظتان توحيان بمعنى الجبر والاختيار في الحياة.

الشعراء الوجدانيون عبروا بالصور ووجهوها في اتجاهين؛ أولهما أريد به الحد من تسلط التراث على أخيلة الشعراء، وثانيهما ربط هذه الأخيلة بآفاق التجربة الذاتية. من هنا نستنتج أن الشاعر، وإن انطلق من الأساليب البيانية التقليدية إلا أنه اعتمد خيالا جانحا لاقتناص المعاني الكفيلة بنقل تجربته الحياتية من خلال تأمل حال دودة.

حضور ضمير المتكلم يوحي بالطابع الذاتي والوجداني لمعاني النص، يعضده الأسلوب الخبري الذي يوجه وظيفة اللغة نحو الانفعال المرتبط بالذات في بعدها الوجداني والنفسي. وتعكس أفعال الحركة: (تدبين – أجري – أجتاز – راكضا – يقودك – أمشي – متعثرا – أزحف – يجوب…) رصد الشاعر لحركة الطبيعة من حوله رغبة في تجاوز حالة موت الذات بسبب اقتراب أجلها وتفشي المرض فيها. والأسماء الدالة على الوجدان: (آمالي – أحزاني – إيماني – أحزاني – شكي…) وظيفتها نقل حركة الذات المتماهة مع الطبيعة، وكشف تناقضاتها وقلقها الوجودي.

وقد تقابلت معاني النص وفق منطق التضاد الذي تتجلى مظاهره في ما يلي:

- التضاد الخارجي : بين الشاعر والدودة حيث حركته السريعة الحائرة مضادة لحركتها البطيئة المليئة بالعبر.
- التضاد الداخلي: بين الشاعر ونفسه، بين همه الوجداني وتطلعه الوجودي.

ويتضح أن التضاد الداخلي هو البنية العميقة للنص، فهناك ذات متشظية تتناسل في بناء موحد الموضوع والإيقاع، لكون النص بؤرة تتوحد فيها المتناقضات، فالقصيدة عالم فني يعوض عن النقص الشامل في حياة الشاعر، إنها بؤرة التحولات في رحلة ذات الشاعر من الذات غير الطبيعية إلى النص.

التركيب والتقويم

من خلال تحليلنا لهذه القصيدة، يتبين لنا أنها مثلت خطاب سؤال الذات أو ما يعرف بالشعر أو الخطاب الرومانسي خير تمثيل نظرا لالتزامها بعدة خصائص ومميزات منها:

- حضور الذات في أبعادها الوجدانية والفكرية بشكل جعل منها بؤرة لطرح الأسئلة الوجودية كانت الطبيعة محكا لاختبارها.
- تعبير القصيدة عن المأزق الوجداني للذات بين المادة والروح، بين العقل والإيمان، بين العاطفة والفكر.
- الشعور بالكآبة والحزن والضياع في حياة اجتماعية وإنسانية مليئة بالتناقضات، والحس المأساوي، والقلق الوجودي، والتطلع إلى الطمأنينة والتحرر من سجن الفكر وأسئلته المتقدة.
- للطبيعة وجود مثالي في أبسط تمظهراتها (دودة) لما تختزله من دلالات وجودية، فكأن الذات لا تنكشف حقائقها إلا عبر تأمل الطبيعة.

وقد عبر الشاعر عن هذه المقصدية الفلسفية بأدوات فنية ظلت أقرب إلى التقليد منها إلى التجديد، وذلك رغم بوجدانية لغتها ووحدة بنائها وموضوعها ووظيفة الصورة الشعرية فيها المرتبطة بحركة الذات.

وعلى مستوى الشكل، أثمر هذا التيار مقومات ومميزات مكتملة وناضجة، لكن تألب التقليديين وردة بعض المجددين وسلطة النقد المحافظ وتماسك الوجود العربي التقليدي والانحباس داخل الذات السلبية القانعة واليائسة والمتألمة والمستسلمة والحالمة الخجولة، جعل من حركة سؤال الذات لا تساير المد القومي الثائر الذي عاشت في كنفه، فانتهت التجربة إلى الاضمحلال.

المصطلحات

مصطلحات خاصة بتحليل نص شعري

الانزياح

صفة للغة الشعرية من خلال خرقها لخصائص اللغة العادية المألوفة، ويتحقق هذا الانزياح في عدة مستويات لغوية كالإيقاع، والصورة، والتركيب، والدلالة...

الإيقاع الخارجي

مظهر موسيقي يتحدد في البنية العروضية للقصيدة ممثلة في طبيعة الوزن والقافية والروي، وما يرتبط بذلك من زحافات وعلل.

الإيقاع الداخلي

مظهر موسيقى يتحدد في القصيدة الشعرية من خلال طبيعة الأصوات من حيث المخارج والصفات، وكذلك مختلف أشكال التكرار سواء في الحركات، أو الجمل، أو العبارات، أو الصيغ...، بالإضافة الى ظواهر صوتية أخرى كالنبر والتنغيم...

التجريد

صفة لما يدرك بالذهن دون الحواس، وهو خاصية ارتبطت بطبيعة الصورة الشعرية في القصيدة الرومانسية والحديثة، حيث يتم تجاوز المدركات الحسية، عن طريق الإغراق في الخيال الذي تنتج عنه صور معقدة غير مألوفة في الواقع.

التدوير

ظاهرة بصرية وإيقاعية تتحدد في القصيدة التقليدية من خلال توزع الكلمة بين نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني، بينما تتحدد في القصيدة الحديثة (التفعيلية) من خلال توزع التفعيلة بين نهاية سطر وبداية السطر الذي يليه.

تراسل الحواس

تبادل الحواس الخمس المعروفة الوظائف فيما بينها بحيث تصبح كل حاسة تؤدي وظيفة حاسة أخرى، كأن يتم الإبصار بالسمع، والتذوق باللمس...

التشخيص والأنسنة

إضفاء صفات وسلوكات ومشاعر إنسانية على الأشياء. (وخاصة عناصر الطبيعة).

التصريع

هو أن يحدث الشاعر تغييرا في العروض (التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) لتتناسب مع الضرب (آخر تفعيلة في البيت) وزنا وقافية، ويكون ذلك غالبا في مطلع القصيدة، ويقترب من هذا المصطلح مصطلح آخر هو "التقفية" الذي يعني حدوث تناسب بين العروض والضرب وزنا وقافية، لكن دون أن يحدث الشاعر تغييرا في العروض.

الخيال

القدرة التي يستطيع بها العقل أن يشكل صورا للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود، وعند الفلاسفة يعتبر الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة.

الرؤيا الشعرية

تتحدد الرؤيا الشعرية عند الشاعر في شكل موقف أو تصور أو قضية، يحاول التعبير عنها من خلال شعره. ويصعب تحديد رؤيا الشاعر من خلال قصيدة واحدة، لأنها تصور كلي تعكسه أعمال متعددة للشاعر نفسه.

الشعرية

مصطلح يقصد به كل نظرية تهتم بدراسة القوانين الداخلية للعمل الأدبي، ومن هنا تعني الشعرية الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية، بالتركيز على الرسالة ذاتها، وأولى وظائف الشعرية عند ياكبسون هو إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على مبدأ التجاوز لمحور التأليف، ويعد الانزياح والغموض من خصوصيات اللغة الشعرية.

الصور الشعرية

وسيلة تعبيرية تتحدد من خلال مجموعة من الأشكال البلاغية، منها ما هو تقليدي كالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية...ومنها ما هو جديد كالرمز والأسطورة...وتؤدي الصورة مجموعة من الوظائف في النص الشعري منها: الوظيفة الجمالية، الوظيفة الوصفية، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة الحجاجية...

القناع الشعري

رمز معين (كأن يكون شخصية تاريخية، أو دينية، أو أسطورية...) يعبر الشاعر من خلاله عن تجربته الشعرية، بحيث يختفي صوت الشاعر ولا يبقى إلا صوت واحد يتحدث هو صوت القناع.

المعادل الموضوعي

رمز معين (كأن يكون شخصية تاريخية، أو دينية، أو أسطورية...) يحضر صوته في النص الشعري الى جانب صوت الشاعر باعتباره شريكا له في التجربة، وهكذا يشكل الطرفان معا ذاتين منفصلتين في الوجود لكنهما متحدتان في التجربة.

المعارضة

طريقة في الإبداع الشعري تقوم على أساس تقليد شاعر حديث لشاعر قديم في قصيدة معينة، ملتزما في ذلك الحفاظ على نفس الوزن والقافية والروي، كما يمكن أن يشمل التقليد كذلك المحافظة على نفس الموضوع والمعاني والأفكار...

الوحدة العضوية

خاصية تتعلق بطبيعة البناء في القصيدة الرومانسية أو الحديثة، وذلك من خلال وجود ترابط وتماسك بين أبياتها أو أسطرها الشعرية، بحيث يصعب حذف بيت، أو التقديم والتأخير بين بيت وآخر لأن من شأن ذلك أن يحدث خللا في المعنى، وهذا بعكس القصيدة التقليدية التي تقوم في الغالب على استقلالية كل بيت بمعناه.

الوحدة الموضوعية

خاصية أخرى تتعلق بطبيعة البناء في القصيدة الرومانسية أو الحديثة من خلال التزامها بموضوع واحد من البداية الى النهاية، وهذا نقيض القصيدة التقليدية التي تقوم على تعدد الأغراض والموضوعات الشعرية.

مصطلحات خاصة بتحليل نص سردي

الإرشادات المسرحية

كل الإشارات والتوجيهات التي يضعها كاتب المسرحية بين قوسين في الغالب، وتتعلق بوصف الديكور أو الشخصيات ووضعياتها، أو تحديد المكان والزمان...والتي يمكنها أن تساعد في عملية الإخراج.

أفعال الكلام

نظرية لسانية تداولية تهتم بالبعد التواصلي للخطاب، وبما يترتب على الكلام من أفعال منجزة وترى أن الأفعال المضمنة في الأقوال يمكن أن تكون ذات دلالات غير مباشرة كأن نستنتج مثلا فعل الالتماس من قولنا "هلا أعرتني كتابك؟" وتنقسم الأفعال الكلامية الى: الإفصاحات (البوح بحالة نفسية) والوعديات (الوعد بإنجاز فعل في المستقبل) والتقريريات (تأكيد الفعل، والطلبيات (طلب إنجاز فعل من المخاطب) والتصريحات (الإعلان عن إنجاز فعل يفيد تغييرا مرتقبا على مستوى العالم الخارجي).

الحبكة

البناء الفني المترابط والمحكم للقصة أو المسرحية، وذلك من خلال قيامه على أساس مبدأ السببية الذي يكفل لهما تسلسل الأحداث ومعقوليتها واحتمال حدوثها فعلا.

الحوار

إدارة الحديث بين شخصيتين أو أكثر، بحيث يتعاقب المتحاورون على الحديث بالإرسال تارة والاستماع والتقي تارة أخرى. ويلعب الحوار دورا أساسيا في النص المسرحي، حيث يعكس لنا الصراع بين الشخصيات. كما يحضر الحوار في القصة والرواية...ليؤدي وظائف متعددة كالمساهمة في نقل الأحداث وتطويرها، وتحقيق التواصل بين الأطراف المتحاورة، والتعريف بالشخصيات وأفكارها، والكشف عن مختلف العلاقات القائمة بينها...ويتطلب الحوار سهولة العبارة والوضوح والتكثيف، والتركيز على موضوع واحد، لأن تنقل المتحاورين بين موضوعات متعددة قد يخرجهما من دائرة الحوار بمفهومه الفني، الى المحادثة التي تميز التواصل العادي بين الناس. وينقسم الحوار الى قسمين: خارجي تجريه الشخصية مع غيرها من الشخصيات، وداخلي تجريه الشخصية مع نفسها.

الخطاطة السردية

يقصد بها المسار السردي، لأحداث الرواية في علاقتها باتصال (الذات) البطل بالموضوع أو انفصالها عنه. حيث يمكن الحديث عن ثلاث حالات: الحالة البدئية، وحالة التحول أو التحولات، والحالة النهائية. ويستدعي كل برنامج سردي أربعة مكونات هي: التحريك، والمقدرة (الأهلية)، والإنجاز، والجزاء.

الرؤية السردية

يقصد بها الطريقة التي يسرد بها السارد القصة، وتنقسم الى ثلاثة أنواع:

- الرؤية مع: وفيها يكون السارد أحد شخصيات القصة ومشاركا في أحداثها. ويكون السرد في هذه الرؤية بضمير المتكلم.
- الرؤية من الخلف: وفيها يكون السارد متعاليا على شخصياته عالما بكل خصائصها، ورغباتها وأفكارها، ومشاعرها، ومصائرها...ويكون السرد في هذه الرؤية بضمير الغائب.
- الرؤية من الخارج: وفي هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصيات، بحيث يظل عاجزا عن سبر أغوار شخصياته، ويهيمن في هذه الرؤية ضمير المخاطب.

الزمن

من الصعب تحديد مفهوم الزمن في القصة، فهو لا يتعلق فقط بلحظات وقوع الأحداث، بل يمتد ليلامس جوانب أخرى مختلفة. وعلى هذا الأساس، يمكن تناول عنصر الزمن من الجوانب التالية:

الرؤية للعالم

يعرفها لوسيان غولدمان قائلا: «إن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذه المجموعة من الطموحات والمشاعر والأفكار التي توحد أعضاء فئة اجتماعية (وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية) وتجعلهم في تعارض مع الطبقات الأخرى» إنها بتحديد آخر «نسق من التفكير يفرض نفسه، في بعض الشروط على فئة من الناس توجد بين أعضائها أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة».

السانكرونية

يقصد بها في اللسانيات البنيوية ذلك المحور اللغوي الذي ترتبط فيه العناصر اللغوية وفق علاقات ثابتة دون تدخل للعنصر الزمني.

القياس الاستقرائي

يعني الانطلاق من مقدمات جزئية للبرهنة على صحة قضية ما تأتي كنتيجة يخلص إليها المدافع عن هذه القضية.

القياس الاستنباطي

تقنية حجاجية تعتمد على الانطلاق من إثبات الفرضية أو الأطروحة، ثم تأكيدها بعد ذلك أو دحضها بواسطة حجج وبراهين (مقدمات).

المحور الأفقي

ويسمى المحور التركيبي، وينظم هذا المحور العلاقات التركيبية بين الوحدات اللغوية، وفق تسلسل خطي، وامتداد مكاني.

تقع فيها الأحداث. وقد تحضر هذه الأمكنة بشكل مباشر، كما تحضر بشكل غير مباشر من خلال أدوات لغوية وأفعال من قبيل: (سافر - خرج - أبحر - ركب الطائرة - مر بحقل...)، ويمكن أن تكون الأمكنة مغلقة محدودة مثل: (غرفة - مقهى - سجن...)، ويكن أن تكون مفتوحة ممتدة مثل: (طريق - ساحة - بحر...) وتهتم الروايات الواقعية بوصف المكان وصفا دقيقا حتى توهم بواقعيته.

الوصف

لغة هو التجسيد والإظهار والإبراز ويستعمل الوصف في القصة أو الرواية لإبراز الخصائص الجسمية والنفسية والاجتماعية...للشخصيات، كما يساهم الوصف في إحاطة القارئ بمميزات الأمكنة والفضاءات والأشياء، من خلال تحديد عناصرها المتصلة بالشم أو السمع أو الذوق أو اللمس. وكثيرا ما يتجاوز الوصف الفضاءات الواقعية ليصور فضاءات متخيلة. ويؤدي الوصف وظائف متعددة كالوظيفة التزيينية، والوظيفة الإخبارية، والوظيفة السردية، والوظيفة التعبيرية.

<u>مصطلحات خاصة بتحليل نص نظري أو نقدي</u>

الاتساق

صفة تطلق على الخطاب متى ترابطت كلماته وجمله وفقراته، بواسطة أدوات وروابط متعددة من قبيل الإحالة (الضمائر وأسماء الإشارة) والوصل السببي أو العكسي أو التماثلي...والتكرار المعجمي...إلخ.

الالتزام

في الأدب: اعتبار الكاتب نفسه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان لا مجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة بالجمال، والأديب الملتزم هو على حد قول الدكتور محمد مندور «المقدر لمسؤوليته إزاء قضايا الإنسان والمجتمع في عصره» والالتزام في الفلسفة الوجودية: ارتباط بتعديل الحاضر لبناء المستقبل لا يتحقق إلا بالحرية.

الانسجام

يعني ترابط البنية الكلية للخطاب، فالانسجام صفة لا تتحقق على مستوى ترابط العناصر الداخلية للخطاب وإنما تتحقق من خلال المتلقي الذي يستطيع بواسطة ثقافته وقدراته الذهنية أو معرفته الخلفية أو قدرته على التأويل والفهم...أن يحقق للنص انسجامه.

الانعكاس

إحدى أطروحات النقد الماركسي التقليدي، ويعني أن الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية إذ تتحول العلاقة الاجتماعية مع تحول الأذواق الجمالية للناس، وكذا إنتاج الفنانين.

البنية

نظام عام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا داخليا لا يخضع للمؤثرات الخارجية، ويقصد بها في الأدب الشكل الصوتي والدلالي والتركيبي للمفردات الموجودة في نص معين وتشمل البنية على ثلاثة طوابع هي: الكلية / التحول / التعديل الذاتي.

البنية العميقة

مصطلح ارتبط بالبنيوية التوليدية عند تشومسكي والمقصود بها تلك القواعد الذهنية المضمرة في ذهن المتكلم - المستمع، والتي تمكنه من تجاوز "البنية السطحية" الظاهرة للكلمات (الأصوات اللغوية المتتابعة) قصد إعطاء معنى وتفسير دلالي للجمل.

الدياكرونية

تدل على محور التعاقب في اللغة، وعلى أشكال التطورات التاريخية المختلفة، التي تطرأ على عناصر المحور اللغوي.

- المؤشرات الزمنية: يقصد بها كل الألفاظ والعبارات الدالة على الزمن، ويمكن تقسيم هذه المؤشرات الى الأزمنة التالية: الزمن الفلكي (ليل، نهار، شتاء، صيف...) والزمن الفيزيائي (ساعة، دقيقة، يوم، أسبوع...) والزمن التاريخي (30 نونبر 1978 مثلا)، والزمن التاريخي (الثورة الفرنسية، الحرب العالمية، المسيرة الخضراء...)، والزمن الاجتماعي (عام المجاعة، عام الطاعون...)، والزمن الديني (رمضان، ليلة القدر، عيد الفطر، موسم الحج...)، والزمن النفسي (وهو زمن نسبي داخلي مرتبط بنفسية الشخصيات، فاليوم الواحد مثلا يحسه الطفل إحساسا مختلفا عن الشيخ...كما أن الساعة واحدة يمكن أن تحسها شخصية معينة تعيش أزمة أطول بكثير من إحساس شخصية أخرى تمر بلحظات سعيدة...).
- النسق الزمني: يقصد به الخط الزمني الذي تتجه فيه الأحداث، ويمكن تقسيمه الى ما يلي: الزمن التعاقبي (ويقتضي تسلسل الأحداث في النص تسلسلا طبيعيا كما يفترض أن يكون ذلك في الواقع)، والزمن الاسترجاعي (ويقتضي القفز من الحاضر الى الماضي عن طريق تشغيل الذاكرة)، والزمن الاستشرافي (ويقتضي القفز من الحاضر الى المستقبل عن طريق تشغيل المخيلة).
- الوتيرة الزمنية: يقصد بها علاقة الزمني الواقعي بزمن السرد، وتقتضي هذه العلاقة الإشارة الى الحالات التالية: التكثيف والاختزال (وتنتج عنه سرعة في تعاقب الأحداث، بحيث يصبح الزمن في السرد أصغر من امتداده في الواقع) والتمطيط والتمديد (وينتج عنه توقفات معينة يحدثها السارد بسبب لجوئه الى الوصف أو التعليق مما يجعل السيرورة الزمنية بطيئة بالمقارنة مع الزمن في الواقع)، والتطابق (وينتج عنه نوع من التساوي بين الزمن الواقعي وزمن السرد، ويتحقق ذلك من خلال المقاطع الحوارية التي تأتي في تضاعيف السرد).

السرد

عرض أحداث أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم أن ابتكار الخيال، وتهيمن على الجمل السردية الأفعال بمختلف صيغها، خلافا للوصف الذي يستدعي الأسماء في الغالب.

الصراع الدرامي

هو التصادم بين الشخصيات في المسرحية، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر أو الطبيعة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى.

العقدة (الذروة)

المحور الأساسي الذي تتجمع حوله أحداث القصة، وتصير نحوه قبل أن تأخذ طريقها نحو الحل النهائي أو الخاتمة المرسومة.

القوى الفاعلة

لا يقصد بالقوى الفاعلة في النص السردي الشخصية فقط، فهي تحيل على كل عنصر ينجز فعلا أو يؤدي وظيفة في القصة، سواء أكان إنسانا أو حيوانا أو جمادا أو مؤسسة أو أفكارا أو أحاسيس...ويحصر (غريماس) الأدوار العاملية في ستة هي: المرسل، والمرسل إليه، والذات، والموضوع، والمساعد، والمعارض. وتتوزع هذه العناصر الستة ضمن النموذج العاملي على ثلاثة محاور هي: محور الاتصال (مرسل - مرسل إليه)، ومحور الرغبة (الذات - الموضوع)، ومحور الصراع (المساعد - المعارض).

المكان

ويسمى أيضا "الحيز" أو "الفضاء". ويحيل في النص السردي على مختلف المظاهر الجغرافية والأمكنة التي

المجزوءة الثانية: الشعر العربي الحديث: تكسير البنية وتجديد الرؤيا

تكسير البنية – نص نظري: تحليل نص "قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة" لعز الدين اسماعيل

ص1

مدخل عام

تبلور خطاب تكسير البنية وتجديد الرؤيا في سياق ظروف وعوامل تاريخية وسياسية وثقافية واجتماعية محددة جاءت نتيجة جهود جماعية ملحة في التغيير وطلب البديل، واستجابة واندماجا في الصياغة الجديدة لحياة الإنسان الحديث ومستلزمات تطوره. فقد تأثر الشاعر المعاصر بحساسية العصر وذوقه ونبضه، وارتبط بقضاياه ارتباط المعايش لا الواصف، وعبر عن خبرة شعورية خاصة مصهورة في إطار عام. وحاول استكناه الحياة بدل الانفعال السطحي بها، فانفتح على الثقافات الإنسانية محددا موقفه منها، ورغب في تملك عصره فكريا ووجدانيا. وانطلق من مساءلة الممكن والاحتجاج على السائد، مما جعل شعره عنيفا وثوريا، فجاء هذا الخطاب بحثا عن سؤال جوهري هو كيف نتجاوز خيبة الهزيمة وأثرها السلبي؟ وسعيا إلى البحث عن آفاق إبداعية لا عهد للقصيدة بها. واقترانا بمفهوم جديد للإبداع والتجديد يخالف أنماط الخطابات السابقة التي استنفذت مسوغات وجودها جوهريا وقضويا وفنيا. فكان شعره تجسيدا لتجربة متميزة تتكسر في أفقها المعايير الإحيائية والرومانسية.

ومن بين أهم عوامل نشأة خطاب تكسير البنية وتجديد الرؤيا نذكر:

- المد القومي وانـهيار المجتمع العربي التقليدي بحكم الغزو الأوربي؛ مما زرع الشك في نفوس المثقفين والمبدعين، وأسقط كل الوثوقيات العربية التقليدية والثوابت المقدسة والطابوهات الممنوعة.
- الإحساس العام بمرارة الهزيمة خاصة بعد ضياع فلسطين عقب نكبة 1948 والعدوان الثلاثي على مصر 1956 وهزيمة 1967..
- تحول هذا الإحساس إلى حساسية سياسية واجتماعية وثقافية جديدة تمثلت في ظهور طبقات اجتماعية جديدة (مثقفة، عمالية، تجارية، سياسية).
- صعود المد الاشتراكي وانبثاق الحركات الوطنية والقومية ضد الهيمنة الاستعمارية.
- الاحتكاك بالثقافات الأجنبية والتسلح بمعارف متنوعة (كالفلسفة والتاريخ والأساطير وعلم النفس وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا)، واستيعاب الروافد الفكرية الآتية من الشرق وبالضبط المذاهب الصوفية والتعاليم المنحدرة من الديانات الهندية والفارسية والحرانية / الصابئة)، فضلا عن الاستفادة من الفلسفة الوجودية والفلسفة الاشتراكية. مع الانفتاح على الثقافة الشعبية كسيرة عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن وأبي زيد الهلالي، وكتاب ألف ليلة وليلة، والتعمق في القرآن الكريم، وقراءة الحديث النبوي الشريف، والشعر العربي القديم.
- تراكم المحاولات التجديدية المهيئة للقفزة النوعية للقصيدة الحرة (الحركة الرومانسية بمدارسها المختلفة داخل وخارج الوطن العربي)
- عدم قدرة الشكل التقليدي على النهوض بمضمون جديد، فقد صار شديد الارتباط بالمعاني التقليدية في التعبير عن العواطف الإنسانية حتى لم يعد ممكنا أن يحمل معنى جديدا، أو موقفا أو طريقة جديدة في التعبير.

ص2

انفتاح بعض المجلات على إبداع الشعراء الشباب، مثل: "شعر" و "الثقافة" المصريتان، و"الآداب" البيروتية.

- تطلع الشعراء الشباب إلى قصيدة جديدة تستجيب للواقع الجديد، وتقدم بدائل وحلولا للقضايا الاجتماعية والثقافية والجمالية.. تقول نازك الملائكة: "إن حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محض، تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث اليوم في حياتها في مختلف المجالات".

سؤال البداية

إذا كان الدارسون يجعلون بدر شاكر السياب رائدا لحركة الشعر الحر، فإن هناك من يرجع بداياته الأولى إلى لويس عوض في قصيدته "العنقاء"، وبيرم التونسي في بعض مقاطع قصيدته "الكون" التي نشرها عام 1933، و أحمد باكثير في ترجمته لمسرحية "روميو وجولييت" سنة 1937.

وتقول نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر: "إن بداية الشعر الحر سنة 1947 بالعراق ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت العالم العربي". وأشارت إلى أن أول قصيدة حرة في الوزن هي قصيدتها "الكوليرا"، التي نشرتها مجلة "العروبة" البيروتية في 27 يناير 1947، تصور فيها مشاعرها نحو مصر التي داهمها وباء الكوليرا.. وتقول فيها:

سكن الليل
إصغ إلى وقع صدى الأنات
في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

بعد ذلك صدر ديوان بدر شاكر السياب "أزهار ذابلة " وفيه قصيدة من الوزن الحر بعنوان: "هل كان حبا؟ "، مؤرخة ب 29 نونبر 1946، معلقا على هامشها بقوله: " في هذه القصيدة محاولة جديدة في الشعر المختلف الأوزان والقوافي، وهي كأغلب الشعر الغربي، وخاصة الإنجليزي، تجمع بين بحر من البحور ومجزوآته "، يقول فيها الشاعر:

هل يكون الحب أني
بت عبدا للتمني
أم هو الحب اطراح الأمنيات
والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة

مراحل التطور

في أواسط الأربعينات كان الشعر الحر يجتاز أولى عتبات نموه بين أحضان الحس القومي والاجتماعي والإنساني العام، وبدأت الدعوة إلى القصيدة المعاصرة ترسي أسسها بمحاولات للخروج عن هيكل الشعر وبنائه، وتحريره من سيطرة الأوزان، واعتماد وحدة التفعيلة أساسا وزنيا بديلا عن العمود الخليلي بوحدة وزنه وقافيته ورويه وكان هذا ما اصطلح عليه بشعر تكسير البنية، الذي سعى إلى تغيير المعالم الشكلية للقصيدة القديمة معتمدة على التوفيق بين الوحدة العضوية وتناسق موسيقى اللفظ وإيقاع التفعيلة، وبين وظيفة الصورة في بناء الموقف والانفعال والتجربة. وهو الحد الأدنى المتفق عليه بين رواد المنعطف الجديد في الشعر العربي فكانت أعمال نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، ويوسف الخال، وأدونيس.

ص3

لكن سرعان ما تشكلت ثورة جديدة من رحم حركة تكسير البنية تزعمها أدونيس أواخر الخمسينات من ق 20، وسار على دربه شعراء حاولوا بلورة رؤية جديدة للشعر والأدب، أمثال أحمد عبد المعطي حجازي في مصر، ويوسف الخال وخليل حاوي في سوريا ولبنان، وفدوى طوقان وسلمى الجيوسي في فلسطين، والمجاطي وعبد الله راجع والخمار الكنوني والسرغيني ومحمد بنيس وصلاح بوسريف وأحمد بلبداوي في المغرب. فكان أن أطلق أدونيس مفهوم قصيدة الرؤيا على هذا الشعر انطلاقا من هدم أسس التراث الشعري المعرفية والفنية والجمالية والإيقاعية وإعادة بنائها. وكان جوهر هذا الشعر هو التعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية، وما تعيشه الإنسانية المعذبة. فقد أصبحت القصيدة تجربة إنسانية بما فرض عليها من أزمات وأحداث سياسية وحروب أثخنت المنطقة العربية، دون نسيان ضياع فلسطين والإحباط الذي ران على الفكر العربي، والافتتان بحضارة الغرب وثقافته، خصوصا المديني والاشتراكي والوجودي. وانخرطت القصيدة في مشروع ثقافي رؤيوي يتغيى التغيير والبحث عن بدائل تعبيرية للخروج من الأزمة وتوجيه سلوك القارئ وفكره وأسلوب حياته.

لم يعد الشعر على يد هؤلاء، إذن، مجرد تحول في الشكل وبناء المواقف عبر التجارب الإنسانية، بل أصبح الإنسان هو جوهر التجربة، إنها تجربة مع المستقبل عن طريق تشكل الرؤيا من خلال:

- التجربة الحياتية: انطلاقا من الإحاطة بالواقع وفهمه فهما دقيقا وواعيا.
- التجربة الشعرية: التي تمكن الشاعر من صياغة الرؤيا جماليا.
- الحدس: عن طريق الإحساس بالواقع والقدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء.
- الاعتماد على فكرتي الهدم والبناء.

ملاحظة النص

أول ما يمكن أن نلاحظه هو العنوان باعتباره العتبة الأولى للدخول إلى النص.. وهو يشي بالأفكار التالية:

- القصيدة العربية ذات إطار موسيقي جديد، وهذا يعني أنها تخلت عن الإطار الموسيقي القديم.
- الإطار الموسيقي الجديد يطرح عدة قضايا، وهذا يعني أن التحول الذي عرفته القصيدة العربية لم يكن محل إجماع نقدي.
- النص يطرح هذه القضايا ويعالجها...

وثاني ما يمكن أن نلاحظه هو أن النص في سياق طرحه لقضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة إنما يسعى إلى كتابة تاريخ لموسيقى الشعر العربي.. وهذا ما تكشف عنه الفقرة الأولى حيث يتم تقسيم مسار تطور الشعر العربي موسيقيا إلى ثلاث مراحل..

وثالث ما يمكن أن نلاحظه هو الخاصية الحجاجية للنص والتي تتمثل في محاولة تصحيح بعض التصورات الخاطئة عن القصيدة العربية وإنصافها ورفع الظلم عنها.

فهم النص

ينقسم النص إلى عدة فقرات على الشكل التالي:

الأولى تنتهي عند "تفصيلا"

يقسم الكاتب مسار تطور موسيقى الشعر العربي إلى ثلاث مراحل هي:

- مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا والذي ينتهي بقافية يشترك فيها مع باقي الأبيات الأخرى.. وفيه تتجلى كل المظاهر الجمالية لموسيقى الشعر العربي منذ بداياته..

■

- مرحلة السطر الشعري وهو نتيجة لتفتيت البنية العروضية للبيت التقليدي بحيث لم يستبق منها سوى التفعيلة التي ترد مفردة في السطر أو مكررة في أعداد غير منضبطة.
- مرحلة الجملة الشعرية وهي متطورة عن مرحلة السطر الشعري..

ثم يشير الكاتب إلى أن لكل مرحلة مشكلاتها الجمالية الخاصة والتي يعد بعرضها بالتفصيل..

__الثانية تنتهي عند "العتيد"__

يعرض الكاتب لجماليات موسيقى البيت التقليدي فينطلق من مسلمة هي أن النظام قوام الأعمال الفنية على اختلافها، وأن لكل فن وسائله الخاصة لتحقيق هذا النظام.. والنظام الموسيقي في القصيدة العربية قد تحدد في التزام عدد من القواعد الشكلية لضبط القوافي والأوزان.. وهذه القواعد هي المنظمة لموسيقى الشعر التقليدي.. وقد كان من بين ما وجه إلى القصيدة العربية الحديثة من انتقادات هو انها كسرت ذلك النظام وتورطت في الفوضى.

__الثالثة تنتهي عند "عليه"__

يقر الكاتب بأن القصيدة الحديثة تقوم بدورها على نظام يبرئها من التورط في الفوضى.. كما يشير إلى ان نظامها داخلي في مجمله لأنه ينتمي إليها ونابع منها وليس شيئا خارجيا مفروضا عليها..

__الرابعة تنتهي عند "وهو نظام التفعيلة"__

فيها يعرض الكاتب جماليات موسيقى السطر الشعري..فيعرفه بكونه تركيبة موسيقية للكلام لا ترتبط بأي شكل خارجي ثابت بل تتخذ الشكل الذي يرى الشاعر أنه يرتاح إليه ويعتقد أن القارئ يرتاح إليه بدوره.. والسطر الشعري ناتج عن تفتيت البنية العروضية للبيت التقليدي حيث لم يستبق منها سوى الوحدة الأساسية فيها وهي التفعيلة يفردها الشاعر في سطر ويكررها في آخر.. والفرق بين السطر الشعري والبيت التقليدي هو أن هذا الأخير له طول ثابت لأن عدد التفعيلات فيه لا يتغير من بيت إلى آخر عكس السطر الشطري الذي يتغير طوله بتغير عدد التفعيلات من سطر إلى آخر..

__الخامسة تنتهي عند "من القصيدة"__

فيها يعرض الكاتب جماليات موسيقى الجملة الشعرية فيقرر بأنها الصورة المتطورة عن مرحلة السطر الشعري.. فإذا كان هذا الأخير بنية موسيقية تشغل سطرا قد يقوم على تسع تفعيلات كحد أقصى، وإذا كان مكتفيا بذاته، فإن الجملة الشعرية بدورها بنية موسيقة مكتفية بذاتها غير أنها قد تمتد لتشغل خمسة أسطر أو أكثر..

ويشير الكاتب في نهاية هذه الفقرة إلى نيته في التوقف عند ما يسميه اعتبارات امتداد الجملة الشعرية..

__السادسة تنتهي عند "لهذه الدفقة"__

يذكر الكاتب بأن الدفقة الشعورية المعبر عنها قد تطول وتمتد حتى ليعجز البيت التقليدي المحدود الطول عن استيعابها كما لا يستطيع السطر الشعري ذلك مهما امتد وطال لأن أقصى حد لتفعيلاته هو تسع تفعيلات.

ويذكر أيضا بالمأزق الذي عاناه الشاعر التقليدي مع البيت التقليدي المحدود الطول بحيث أن هذا الشاعر كان مضطرا لتمزيق الدفقة الشعورة وتقسيمها على عدة أبيات وهذا ما كان يمنع من أن تفوز الدفقة الشعورية بالشكل الموسيقى المناسب لها..

__السابعة تنتهي عند "بالجملة الشعرية"__

ينطلق الكاتب من مسلمة هي أن التعبير (الشكل) ملك للشعور (المحتوى = المضمون) وتابع له.. وعليه فالدفقة الشعورية يجب أن تحظى بالصورة الموسيقية الملائمة لها.. فإن امتدت الدفقة امتدت الصورة الموسيقية.. ومن هنا كان الخروج إلى مرحلة السطر الشعري وسيلة فعالة لحل مشكلة الدفقة الشعورية القصيرة أو المتوسطة ؛ لكنها لم تحل مشكلة الدفقة الشعورية الممتدة مهما بلغ السطر من الطول.. وبما أن الدفقة تمتد أحيانا فتبلغ حدا لا يستطيع السطر استيعابه فقد كان لا بد من الخروج من مرحلة السطر إلى مرحلة الجملة الشعرية.

__إشكالية النص وفرضيات القراءة__

مهدت الرومانسية لتحديث الشعر العربي، وأعقبتها جهود مجموعة من الرواد عمدوا إلى تكسير بنيته، فتطويره مضمونا وشكلا. وهذا التحول الشمولي في جسم القصيدة العربية يطرح قضيتين: تتعلق الأولى بالنقاد الذين صاغوا المفاهيم المؤطرة للظاهرة، وتستفسر الثانية عن شكل هذا الجنين في إبداعات شعراء تشربوا تلك المفاهيم. وتعد نازك الملائكة من أوائل من خاضوا تجربة الصياغة النقدية والإبداعية لقصيدة التفعيلة (تكسير البنية) رغم مواجهة كثير من الرفض من قبل النقاد. ثم توالت أعمال نقدية، بعد أن صار الجنين رجلا مكتملا، تبرر التغيير الجذري في بنية الشعر العربي وتعرف بالظاهرة وتكشف أبعادها. ونذكر منها كتابات محمد النويهي وغالي شكري وعز الدين إسماعيل (1929 - 2007) الذي بدأ تنظيره للشعر الجديد في مرحلة مبكرة، فأنتج العديد من المؤلفات، نذكر منها (آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر) و (التفسير النفسي للأدب) و (الأسس الجمالية في النقد العربي) و (الشعر في إطار العصر الثوري) وديوانين (دمعة للأسى - دمعة للفرح) و(هوامش في القلب). ويعد كتابه (الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) من الأعمال النقدية التي بلورت رؤية شاملة لشعرنا المعاصر جمعت بين تاريخيته وبين قضاياه وأسسه الشكلية والمضمونية. والنص موضوع تحليلنا مأخوذ من هذا الكتاب. فما القضية التي يطرحها ؟ وما الإطار المرجعي الذي تستند إليه ؟

توحي مكونات العنوان " قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة " يكون البنية الموسيقية للشعر ستتخذ في النص بعدا إشكاليا، وتتفرع إلى عدد من القضايا يتحكم فيها سياق الحداثة الشعرية. ذلك أن أهم ما وجه تجربة الشعر الجديد تكسيرها صورة النظام حسب منطوق مشير نصي يضيء دلالة العنوان ويؤشر على التغييرات الجذرية التي أحدثتها ثورة هذا الشعر على طبيعته ومفهومه بفعل تغيير بنيته وصورة نظامه. لذلك نفترض أن القضية المطروحة في النص تعنى بتطور البنية الإيقاعية داخل القصيدة الحديثة، وتداعيات هذا التطور على البنيات الأخرى الشعورية والنصية.

__تكثيف معاني النص__

يكشف النص عن جملة من القضايا النقدية هي:

- تحديد مراحل تطور موسيقى الشعر العربي الحديث من البيت الشعري إلى الجملة الشعرية مرورا بالسطر الشعري
- تفسير جماليات موسيقى البيت الشعري المتمثلة في نظام يلتزم بقواعد شكلية ضابطة للأوزان والقوافي
- اعتبار تكسير الشعر الجديد لقواعد هذا النظام عملا غير فوضي، بل خلقا لنظام داخلي جديد.
- تعليل جماليات موسيقى السطر الشعري بكونها تركيبة موسيقية للكلام تقوم على نظام التفعيلة المترددة الذي هو أساس النظام الصوتي في الشعر العربي القديم والحديث.

- التنصيص على احتفاظ موسيقية الجملة الشعرية بالخصائص الموسيقية للسطر وتجاوزه في آن واحد، فهي تمتد أحيانا إلى أكثر من خمسة أسطر وهي بنية مكتفية بذاتها، وإن مثلت جزئية من بنية عضوية أعم هي القصيدة.
- تفسير الناقد تنوع البنيات الموسيقية في الشعر سطرا وجملة باختلاف مدى الدفقة الشعورية.
- تأكيد الكاتب أن ارتباط السطر والجملة الشعريين بالدفقة الشعورية يحقق تساوقا جماليا بين الشعور وصورة التعبير في مرونة وطواعية.

نستخلص مما سبق أن لتكسير البنية في الشعر العربي المعاصر مظاهر تتمثل في اعتماد نظام السطر الشعري كوحدة موسيقية مكتفية بذاتها، ولكنها تندرج ضمن وحدة عضوية أشمل، وكذلك اعتماد الجملة الشعرية كوحدة موسيقية أوسع تتسع لخمسة أسطر أو أكثر بالشكل الذي يحتوي الدفقة الشعورية، ويضيق به السطر الشعري.

__تحليل النص__

الإشكالية المطروحة

جماليات الشعر القديم والحديث مثار خلاف بين النقاد والأدباء، وخاصة منها البنية الإيقاعية والتشكيل الموسيقي للقصيدة الشعرية، نظرا لجوهريتها في التعبير الشعري. فكان السؤال أيهما أفضل: الإيقاع القديم أم الجديد؟ وما مبررات تفضيل أحدهما على الآخر؟

لعل ما عمق النقاش في هذه الإشكالية أنها ألزمت النقاد بالتسلح في مناقشاتهم بخلفيات نظرية وأطر مرجعية ومفاهيم وتصورات لتدعيم مواقفهم، والمحصلة أن لكل نظام موسيقي، قديم أو جديد جماليته؛ مما يفرض عدم الاستهانة بأي منها، والبحث في قوانين كل منها، والغوص في عوامل تشكيلها وأشكال تحققها. من هنا تخللت النص إشارات إلى هذا المعطى الإشكالي وتلك المحصلة.

المفاهيم والقضايا

يحفل النص بمصطلحات عروضية قديمة (البيت، الشطران المتوازيان عروضيا، قافية مطردة، الأبيات، التفعيلة، الأوزان والقوافي...) ومصطلحات إيقاعية جديدة (الإطار الموسيقي، موسيقى الشعر، التفعيلة، السطر، الجملة الشعرية، نظام داخلي، بنية موسيقية مكتفية بذاتها...)، وتطرح هذه المصطلحات المتباينة قضية أساسية هي تكسير الشعر العربي الجديد لبنية إيقاع البيت الشعري، وبناء إطار موسيقي جديد. (وليس بناء موسيقى جديدة لها قوانينها النهائية، لأنها بذلك ستعلن موتها بتشكلها في وصفة عروضية جديدة جاهزة. وذلك غير ممكن أصلا). وهذه القضية تتفرع إلى قضايا صغرى منها:

- الالتزام بقواعد العروض مقابل خرقها، حيث التزمت حركة الشعر الحر بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي وكسرت بالمقابل صورة ذلك النظام، ورغم نعت بعض النقاد هذا التكسير بالفوضى فإن الكاتب يرى في الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة مقومات نظام آخر، إلا أنه نظام داخلي، ينبع من داخل القصيدة، وينقل شعور الشاعر وليس تصورا خارجيا مفروضا عليه.
- خارج النص وداخل النص حيث للقصيدة نظام داخلي تمثله الظواهر المنبثقة عن بنية داخلية تشكل البنية العميقة للنص، أما خارج النص فكل المؤثرات والعوامل المشكلة لمرجعيته الثقافية والاجتماعية والفنية، ومنها يستمد الشاعر تصوره للإيقاع كبنية سطحية تنبثق مما هو جاهز، كالنظام العروضي المستلهم من القصيدة العمودية القديمة.

تكسير البنية – نموذج شعري: تحليل قصيدة "لنكـــن أصدقـــاء" لنازك الملائكة

إشكالية النص وفرضيات القراءة

تكسير البنية حركة هزت مفهوم الشعر وطبيعته وعناصره الموضوعية ومعالمه الشكلية، فصارت شغل الشعراء والنقاد، وتفرقوا بين مؤيد ومعارض تنظيرا وتطبيقا، وأضحت مقياسا في إبداع الشعر وتقويمه في مرحلة الخمسينات من القرن العشرين وما بعدها على يد عديد من الشعراء العرب أمثال السياب ونازك والبياتي وحجازي وصلاح عبد الصبور وغيرهم . وتمثل نازك الملائكة (1923 - 2007) موقعا رياديا متميزا في حركة الشعر الحر، وبدأت تجربتها متأثرة بالرومانسية قبل أن تصبح من مؤصلي شعر التفعيلة. يصدح شعرها بمواقف إنسانية تصور هموم الإنسان الحديث وأزماته. خلفت تسعة دواوين، منها (شظايا ورماد) الذي منه هذه القصيدة. فما موقف الشاعرة من الواقع ؟ وكيف عبرت عنه فنيا ؟

نعتقد أن المعنى الاستلزامي الذي أفادته صيغة الأمر في العنوان هو التمني، أي ليتنا كنا أصدقاء، والعنوان لازمة بنائية تتكرر في مطالع مقاطع القصيدة، وتؤشر على انحراف في الموضوع عن الأغراض التقليدية. وفي المقطع الأول تغير إيقاعي ومحدد معماري يتمثل في اعتماد تفعيلة المتدارك (فاعلن) بصور مختلفة أساسا إيقاعيا في امتداد يطول أو يقصر وينتهي بوقفة حادة على صامت بعد مد طويل. ويتميز شكل القصيدة بناء على الملاحظة البصرية بتغير البنية الهندسية وشكلها الطوبوغرافي عبر اعتماد نظام الأسطر خلافا للقصيدة ذات الأشطر المتناظرة، مما يدفعنا إلى افتراض موقف شعري يختزنه النص، ويفترض أن من معالمه رفض الواقع المأساوي للإنسان بسبب الحروب والاستعباد والفقر، وتؤشر على ذلك مؤشرات نصية مثل: الدار ، العبيد، الجياع… والدعوة إلى التضامن والتسامح والتآخي بين البشر، موقف مصبوب في متواليات سطرية كسرت بنية النموذج العمودي. فهل استطاعت الشاعرة تجسيد الموقف الجديد في الشكل الجديد. وما نجاعة هذا التجديد؟ ذلك ما سنعالجه في تحليل النص.

فهم النص

تتكون القصيدة من ستة مقاطع شعرية. حيث يبتدئ المقطع الأول من السطر الأول إلى السطر السادس المعنون "بدعوة إلى الصداقة"، هذا المقطع يوحي لانفتاح القصيدة على المعاناة القاسية الكئيبة ودعوة الشاعرة للصداقة والمحبة الإنسانية التي تؤدي إلى السلام والطمأنينة بين البشر.

أما المقطع الثاني فهو من السطر السابع إلى السطر الثاني عشر عنونته هو "دعوة صريحة" حيث من خلال هذا المقطع تدعو الشاعرة نازك ملائكة إلى صداقة بين الشعوب من أجل السلام الدائم رغم الحروب المنتشرة.

وفي المقطع الثالث فهو من السطر الثالث عشر إلى السطر السابع عشر فعنونه ب"كآبة الناس" وفي هذا المقطع تبين لنا الشاعرة أسى الناس على بلادهم التي أصبحت ممتلئة بالدماء بفعل المعاناة والألم التي تواجهها نتيجة الحروب.

ويتحدد المقطع الرابع من السطر الثامن عشر إلى السطر الرابع والعشرون وعنوانه هو "دعوة إلى الأمل" هنا الشاعرة تظهر لنا الأمل في انتهاء الحروب والمشاكل التي تواجه بلادها وعودة الحياة إليها من جديد.

مقارنا بينها وبين أخرى، لينتهي إلى استخلاص معالم التشكيل الموسيقي الجديد المحكوم بمدى الدفقة الشعورية التي ضاق بها السطر واتسعت لها الجملة الشعرية الأرحب مسافة. ولا شك أن الوظيفة البنيوية لهذه الطريقة تكمن في ملاءمتها لطبيعة الموضوع كظاهرة جمالية متطورة تؤول تجلياتها إلى عوامل مجردة تتعلق بطبيعة المضمون والشكل والعلاقة الجدلية بينهما.

تركيب وتقويم

سعى الكاتب من خلال هذا النص إلى إيصال رسالة أساسية هي أن النظام الموسيقي للقصيدة العربية غير ثابت ولا جامد، بل هو قيمة جمالية وموسيقية متطورة بتطور العوامل النفسية المتحكمة في تجربة الشاعر وتجلياتها التعبيرية.. من هنا كان أساس الإيقاع في الشعر الحديث قائما على تفعيلة يتغير مداها الزمني وتوالي عددها فتتجلى نصيا بيتا أو سطرا أو جملة شعرية، ويبرر الناقد مشروعية اعتماد التفعيلة كأساس للنظام الموسيقي في الشعر الجديد بكونها تجسد ضرورات التعبير ومقتضيات الشعور. ويبدو أن أثر الجانب النفسي واضح في مرجعية الناقد، إذ فسر الظاهرة الإيقاعية تفسيرا سيكولوجيا وجماليا، ينطلق من أهمية العامل النفسي / الشعوري، وعلاقته بالتعبير في تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية.

ويتقاطع الموقف النقدي في النص مع موقف محمد النويهي في معالجة نفس الموضوع (المكون الموسيقي) بمنطلقات متقاربة، ولكنهما يختلفان في قول عز الدين إسماعيل بجوهرية التفعيلة في أي نظام موسيقي سواء أكان البيت التقليدي أو السطر أو الجملة الشعرية. أما النويهي فيذهب إلى أن النظام الموسيقي انطلاق يقوم على تنويع الإيقاع بحسب المضمون الفكري والعاطفي. قد لا يصل إلى درجة التخلص تماما من أي ضابط وزني. لتتأكد فرضيتنا التي انطلقنا منها والتي تربط تكسير البنية الإيقاعية القديمة داخل قصيدة التفعيلة بمستلزمات شعورية وتعبيرية.

- التجديد مقابل التقليد حيث التجديد استلهام روح العصرحين يستنفر الشاعر كل طاقته الانفعالية في شكل دفقات شعورية تنعكس في صورة التعبير في شكل أسطر أو جمل شعرية. أما التقليد فاستنساخ لبنى تعبيرية وقيم جمالية تتسم بالجمود والثبات وكأنها خارجة عن الزمن.
- التساوق بين الشكل والمضمون، إذ كلاهما يستلزم الأخر في خصوصية عناصره، وإذن التجديد في المضمون يقتضي التجديد في الشكل.

ويتضح من خلال هذه القضايا الصغرى أن الكاتب يفسر تطور البنية الإيقاعية بالاستناد إلى التفعيلة كعنصر جوهري للإيقاع يتشكل في امتدادات زمنية ومكانية تتنوع بين البيت والسطر والجملة الشعرية بحسب الدفقة الشعورية ومقتضيات التعبير.

الإطار المرجعي

قضية التجديد في موسيقى الشعر من القضايا التي أثارت الجدل بين المهتمين منذ بداية القرن العشرين، ويمكن أن نرد إطارها المرجعي إلى:

- إطار تاريخي، حيث تناول الكاتب القضية المطروحة من زاوية تاريخية (تطور البنية الموسيقية للقصيدة بعد الحرب العالمية الثانية) لرصد مراحل تطور موسيقى الشعر الجديد ومظاهرها.
- إطار ثقافي غربي، حيث استند التجديد إلى جماليات القصيدة الغربية التي اتخذها الشعراء العرب نموذجا بذريعة ثقافية محكومة بالتبعية لما اعتبروه متقدما ومتجددا.
- علم النفس حيث استدعى الكاتب في تفسير التجديد في موسيقى الشعر العامل النفسي بحديثه عن الدفقة الشعورية وطبيعة الشعور الذي تتحرك به النفس، وعلاقته بصورة التعبير، الذي هو ملك للشعور وتابع له.

إن هذه المرجعيات تتضافر في النص لتشكل موقفا نقديا يحكم نظر الكاتب إلى أحد أهم مقومات الشعر العربي قديمه وحديثه وأكثرها إثارة للجدل بسب أبعادها المعقدة. وركز على العامل النفسي مجسدا في ضرورات التعبير المرتهن إلى كتلة الدفقة الشعورية لتفسير تطور النظام الموسيقي للشعر الجديد، من التفعيلة والسطر كأساس لهذا النظام إلى الجملة الشعرية.

طرائق العرض

أسلوب النص علمي يتمثل في طابعه التفسيري والتحليلي والنقدي؛ فهو يتناول قضية تطور موسيقى الشعر العربي، ويبحث تجليات هذا التطور، ويعالج عوامله النفسية ومظاهره الجمالية. والتفسير من أبرز وسائل الاستدلال في النص، ويقوم على طرائق عديدة منها: التعريف (تعريف مفاهيم البيت الشعري ـ السطر الشعري ـ الجملة الشعرية..)، وإظهار شكلها وحجمها ووظيفتها الجمالية وخصائص كل منها. والوصف (وصف مظاهر النظام الموسيقي للشعر العربي وخصائصه)، والسرد (سرد مراحل تطور البنية الإيقاعية)، والتوارد (مقارنة تجليات الظاهرة الإيقاعية للشعر الحديث في البيت والسطر والجملة الشعرية).

وغاية الكاتب من أساليب التفسير هذه إقناعنا بموقفه النقدي وإضفاء طابع العمق العلمي على دراسته للظاهرة. وقد اعتمد الكاتب في معالجة قضية النص طريقة استنباطية تقوم على بناء المقدمات وتقديم الأدلة واستخلاص النتائج، فبدأ، في سياق حديثه عن جماليات موسيقى الشعر، بمقدمة نظرية عامة عن مظاهر البنية الإيقاعية في الشعر العربي القديم والحديث يؤكد فيها على النظام كسمة جوهرية في الأعمال الفنية، ثم يستدل له ويقرره في النهاية. وكذلك يفعل في كل محور، حيث يعرف الظاهرة، ثم يتتبع تفاصيلها فيرصد تطورها وعوامله وطبيعة تشكلها

تجديد الرؤيا – نص نظري: تحليل نص "قصيدة الرؤيا" لعلي أحمد سعيد أدونيس

إشكالية النص وفرضيات القراءة

توالت حركات التجديد الشعرية لتمنح الشعر في كل مرة مفهوما يخرق مكونات البناء الشعري الجاهز، ولم يقف التنظير للشعر وإبداعه عند تكسير بنيته، بل شمل مضامينه ورؤاه. فأصبحت القصيدة رؤيا تتطور تبعا لنمو الحقل الشعري وكثافته ودرجة انفتاحه على العالم، ومستوى ثرائه وقدرته على التغيير والتعبير عن الوجود، بحيث يتلاحم الحلم والواقع والرمز والأسطورة.

ولإضاءة شعر الرؤيا برزت دراسات نقدية عديدة حاولت توصيفه وتمييزه عن شعر تكسير البنية. ومنها أبحاث حسن مخافي في كتابه " القصيدة الرؤيا" ومحمد الفارس في " الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور" وإدريس الزمراني في " أفق الرؤيا : مقاربات في النص والإبداع" وأحمد رحماني في " الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر" ثم صبحي محيي الدين في " الرؤيا في شعر البياتي". ويعد أدونيس أول من أصل مفهوم قصيدة الرؤيا في النقد العربي. ولد بسوريا سنة 1930. نشأ في بيئة صوفية درزية تؤمن بنظرية التجلي والحلول، غزير الثقافة عربية وغربية، متأثر بمدرسة فرانكفورت الألمانية والشعر الرمزي والسوريالي والظاهراتية وغيرها. وقد شكلت مجلة " شعر "، التي أسسها مع يوسف الخال، منطلق تصوره للشعر الجديد. وعلى المستوى النقدي استلهم مفهوم الحداثة، ونبش عن جذوره في الشعر العربي، وأعاد النظر في العديد من المسلمات النقدية والأدبية. أنتج مؤلفات نقدية عدة مثل: (الثابت والمتحول ـ الشعرية العربية ـ مقدمة للشعر العربي..). ودواوين شعرية مثل: (قصائد أولى ـ هذا هو اسمي ـ مفرد بصيغة الجمع..). والنص الذي بين أيدينا من كتابه: " زمن الشعر ". فما القضية التي يطرحها؟ وما مفاهيمها وإطارها المرجعي ؟

"قصيدة الرؤيا" مركب إضافي يفصح عبره العنوان عن علاقة استلزام واقتضاء شديدين بين المضاف والمضاف إليه، ويوحي بالتطور الذي عرفته القصيدة المعاصرة من خلخلة محتشمة على مستوى الصياغة الشكلية والخريطة الإيقاعية في تكسير البنية إلى هدم جذري وإعادة بناء للنص الشعري تتحدد فيه بنياته الشكلية والمضمونية في كل تجربة بما يصنع ماهية جديدة ورؤيا متجددة. وتتضمن الجملة الأولى في النص "لعل خير ما نعرف به الشعر هو أنه رؤيا " مفهوما مركزيا (الرؤيا)، يرتبط بدلالة العنوان من خلال الإشارة إلى طبيعة قصيدة الرؤيا وهويتها. ومن خلال المشيرات السابقة نفترض أن الإشكالية المطروحة في النص تتعلق بمفهوم الرؤيا في الشعر المعاصر، وأن الفرضية التي يمكن الانطلاق منها هي أن الرؤيا في القصيدة الحديثة مرتهنة إلى خاصية الكشف والتمرد.

فهم النص

يمكن تقسيم النص للفقرات التالية :

- الفقرة الاولى : تعريف الشعر الجديد: هو رؤيا تعتبر تغييرا في نظام الأشياء.
- الفقرة الثانية : الشعر الجديد معرفة لها قوانينها الخاصة : انه إحساس كشفي لجوهر الإنسان عن طريق الخيال والحلم.
- الفقرة الثالثة : توجهات الشعر الجديد: الشعر الجديد يبطل أن يكون شعر وقائع، الشعر الجديد يبتعد عن الجزئية ،انه رؤيا للعالم، الشعر الجديد يتخلى عن الرؤية الأفقية، الشعر الجديد يتخلى عن التفكك البنائي.
- الفقرة الرابعة : عالم الشعر الجديد، كشف لما هو غير مألوف.
- الفقرة الخامسة : الشعر الجديد كشف ورؤيا.

أما المقطع الخامس فهو يتحدد من السطر الخامس والعشرين إلى السطر التاسع والعشرين فعنونه ب"الندم المتأخر" في هذا المقطع نجد ندما متأخرا للطغاة على أعمالهم وما اقترفت أيديهم في حق الفقراء والمظلومين.

وأخيرا المقطع السادس من السطر ثلاثين إلى السطر الثالث والخمسون المعنون ب"دعوة إلى صداقة عامة وكونية" وفيه تدعو الشاعرة دعوة عالمية وكونية إلى الصداقة رغم اختلاف الشعوب والبشر وتباين مكانتهم وبالتالي تكون الشاعر قد أسست لسلام دائم.

تحليل النص

المعجم

يتوزع النص حقلان دلاليان كبيران:

حقل الفوضى والدمار	حقل البشارة والأمل
متاهات، الوجود الكئيب، الرهيب، الدمار، الفناء، الضحايا، دروب الأسى والأنين، الأشقياء، الدماء موكب الرازحين العبيد، الليالي، الجياع، العطاش، حفاة ، عراة، التائهون، المتعبون، الحائرون...	الرجاء، أصدقاء، انتعاش، الأمنة، الساكنة، البشر، تسقي..

يدخل الحقلان في علاقة تكاملية إذْ إنَّ أحدهما يكمل الآخر، كما أن هناك علاقة أخرى بين الحقلين وهي مبنية على قانون السبب والنتيجة؛ حيث إنّ (عالم الفوضى) بتجلياته كان سبباً وراء دفع الشاعرة إلى نتيجة تَمَثَّلتْ في حقل (البشارة والانعتاق) لتَسْتَشْرِفَ به مستقبلاً سلمياً وعالماً آمناً.

كما يتّضح أيضاً أن معجم النص زاخر بمختلف القيم والقوانين التي تَنْشُدها مبادئُ حقوق الإنسان مثل (الحرية – الحقّ في الحياة – تحرير العبيد – حقوق الزّنوج والجياع والعُزّل...).

الإيقاع

الإيقاع الخارجي

ركِبَتْ الشاعرة في النص تفعيلة المتدارك (فاعلن) بتغييراتها وزحافاتها المعروفة (فَعِلُنْ – فاعِلانْ – فَعْلُنْ)، مع تنويع في طول الأسطر الشعرية وقصرها (أقصر الأسطر فيه تفعيلتان وأطولها خمس تفعيلات). أما القافية فقد جاءت في النص متتالية لأن الشاعرة استعملتْ الرّوي بشكل مُتوالٍ في كل سطرين شعريين أو أكثر أحياناً، مع تنويع واضح في حرف الرّوي (الهمزة – الباء – القاف – الراء – الدال – التاء – الشين ...). إضافة إلى توفُّر القصيدة على عنصر الجملة الشعرية، حيث يمكن اعتبار الأسطر (14 – 15 – 16 – 17) جملةً شعرية واحدة، وكذلك الأسطر (18 – ... 24).

الإيقاع الداخلي

تحقّق في القصيدة بعدّة عناصر منها: (تكرار الحروف وتكرار الكلمات والصيغ الصّرفية، وتكرار جملة: "لنكن أصدقاء"، إضافة إلى بعض الطِّباقات مثل: (أصدقاء – أشقياء) (الصحاري – المدن)... وبعض الجِناسات: (الديار – البحار) (الثّلوج – الزّنوج)... إلى جانب ما تميزت به القصيدة من تواز عمودي خاصة كالأسطر (36 – 37 – 38 – 39) والسطرين (48 – 49)...

الصورة الشعرية

استمدّتْ الصورة الشعرية شرارتها من المعاناة الإنسانية الذاتية والجماعية، ونَهَلتْ جماليّتَها وفنّيّتَها من أسلوبي الإيحاء والرمز خاصة. وقد رسمت الشاعرة نازك بصور القصيدة الشعرية عالميْن مُتناقضيْن: عالم الخراب والدمار، وعالم السلام والتآخي، مُستغلّةً في ذلك أساليب بلاغية متنوعة كالمجاز والانزياح والاستعارة والتشخيص: (متاهات هذا الوجود الكئيب – يمشي الدمار ويحيا الفناء – تحت سوْط الزمان النَّزِق – لُفِظتْهم شِفاه الحياة – ستذوبُ لتسقي صدى الظّامئين كأسةً ولْتَكُنْ مُلِئَتْ بالأنين...).

ولعلّ هذا المزج في الصورة الشعرية بين عالمي الخراب والسلام / المعاناة والأمل / الحزن والتفاؤل / الانكسار والطموح... هو ما جعل النص يكتسي نوعاً من الصراع الدرامي بين هذين العالميْن. هذا الصراع الذي يتكسّر ويخْمُد، وتضعُف معه سبل الدمار والخراب كلما تكرّرتْ هذه اللازمة في القصيدة: (لِنكنْ أصدقاء)...

الأساليب

مما يميز شعر نازك الملائكة عموما امتزاج صوتها بصوت الناس أفراداً أو جماعات، وقد تحققتْ هذه الخاصية بجلاء في القصيدة وهو ما يعكس مدى معانقة الشاعرة لقضايا الإنسانية في مختلف صورها الاجتماعية والمصيرية والواقعية والوجودية...

على مستوى ضمائر النص نلاحظ تكرار ضمير (نحن) باستمرار في القصيدة، وهذا يعني أن الشاعرة قد حوّلت تجربتها الشعرية الذاتية إلى تجربة جماعية، وهي ناطقة باسم جميع المستضعفين والمظلومين والمتعبين. كما يعني ذلك أيضاً أننا جميعا مسؤولون عن كل دمار وخراب في الواقع المعيش، وهو ما يتطلب حتْما أن نوحّد الجهود جميعا لتحقيق السلام والانعتاق (فلنكن أصدقاء).

يُلاحظ على مستوى الأفعال في النص أن الشاعرة جمعت بين الأفعال الحاضرة والمستقبلية، على أن وظيفة الأفعال الحاضرة هي وصف ما في الحياة والواقع من دمار وخراب ومعاناة، بينما وظيفة الأفعال المستقبلية هي تأكيد سعي الشاعرة الحثيث إلى تحقيق السلام، ودعوتها الصادقة إلى التصالح والتآخي والاتحاد (لنكن أصدقاء)."

تركيب وتقويم

تنقل الشاعرة إلى المتلقي رسالة نبيلة تدعو إلى التضامن والتسامح والتآخي بين البشر. والمتلقي المفترض ينتظر منه أن يتعامل مع النص باعتباره كمونا دلاليا قابلا للتأويل وفق سياق خاص لتكتسب الرسالة عمقها الدلالي، من هنا راهنت قصيدة تكسير البنية على الأدوات الفنية التي عبرت بها الشاعرة عن هذا الموقف، فلجأت إلى إيقاع مسترسل يقوم على تكسير البنية التقليدية للقصيدة العربية، واللجوء إلى التفعيلة كمكون إيقاعي جوهري يتشكل في مدد زمنية تتنوع بين السطر والجملة الشعرية، تبعا للدفقة الشعورية ومقتضيات التعبير والصورة الموحية والوحدة العضوية للقصيدة، وغير ذلك مما يسهم في بناء نص حديث تراهن الشاعرة أن يكون تجديدا مقنعا في بناء معناه على ما يفترض أن القارئ يملكه من ثقافة حول موضوعه وجماليته . وبذلك تمهد الطريق لتطوير القصيدة عبر تجديد الرؤيا على يد شعراء آخرين. ونعتقد أن ذلك يفي بتبرير افتراضنا في بداية النص أن هذا الأخير موقف جديد في شكل جديد.

عرف الكاتب الشعر الجديد بكونه رؤيا، إي تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، وتمرد على الأشكال والطرق القديمة، إنه "كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف". والشاعر الجديد قلق متمرد متميز في الخلق، وشعره مركز استقطاب لمشكلات كيانية يعانيها في حضارته وفي نفسه. والشعر الجديد نوع من المعرفة الباطنية، وإحساس شامل بالحضور، ودعوة لوضع الظواهر موضع البحث والشك، وإحساس كشفي بالأشياء يطال جوهرها الذي لا يدرك بالعقل والمنطق، بل بالخيال والحلم. ويتميز شعر الرؤيا عن شعر الحادثة والوقائع بتناول الظواهر الأكثر ثباتا وديمومة، والأقل ارتباطا بالزمان والمكان، فهو في غير حاجة إلى مواد محسوسة.

وقد عرض الناقد السمات المميزة لشعر الرؤيا كالآتي:

- أنه يفرغ الكلمة من ثقلها القديم، ويشحنها بدلالات غير مطروقة.
- أنه رؤيا للعالم تتجنب النظرة الجزئية، والإصلاحية الوعظية المباشرة، وتنخرط في رؤيا شاملة تستقطب كل حقول الفكر.
- أنه لا يعبر عن رؤيا أفقية سردية ووصفية، بل يتجاوز السطح، ويغوص فيما وراء الظواهر، ويكشف عن حيوية العالم وطاقاته المتجددة، فيتحد معه.
- أنه يستعيض عن التفكك البنائي، وعن التشابيه والاستعارات بالصورة التركيبية: الصورة - الرمز، أو الصورة - الشيء.
- أنه شكل جديد من وجود جديد، أي بناء فني وتعبير جديد، أي ماهية (رؤيا) وشكل. والشعر الجديد باعتباره كشفا ورؤيا غامض، متردد، لا منطقي، في حاجة دائمة إلى حرية في التبنين، ولكن دون الوقوع في فوضى الشكل، لأن الشكل غير مهم بقدر ماهي وظيفة الممارسة الشعرية.

تحليل النص

الإشكالية المطروحة

يطرح النص إشكالية قصيدة الرؤيا باعتبارها تغييرا في مفهوم الشعر، وفي علاقة الشاعر بذاته وبالعالم من حوله، مفهوم يعارض النظرة التقليدية الموسومة بالجزئية والأفقية، والعالم الذي تخلقه هذه القصيدة / الرؤيا هو عالم الكشف والاستشراف بما تملكه هذه القصيدة من إمكانات تخييلية وطاقات معرفية مستكشفة مستكنهة، وطاقات تعبيرية تثويرية تفجيرية خلاقة.

المفاهيم والقضايا

استمد الكاتب مصطلحات ومفاهيم دراسته للشعر الجديد من أربعة حقول معرفية مختلفة من حيث مرجعياتها:

الحقل الأدبي والنقدي	الشعر الجديد – الطرق الشعرية القديمة – الشاعر الجديد – الحادثة...
الحقل النفسي	رؤيا نفسه – الذات – إحساس – الخيال – الحلم...
الحقل الفلسفي	نظام الأشياء – الكشف عن العالم – قلق الإنسان – الخلق – مشكلات كيانية – المعرفة – العلم ميتافيزيائية – العقل – المنطق...

تهيمن المصطلحات والمفاهيم الفلسفية لأن الكاتب في سياق عرض الفلسفة الجديدة التي يقوم عليها الشعر الجديد. وهي مصطلحات ومفاهيم ستؤسس للنقد والأدب كمؤطرين للقصيدة الرؤيا. والظاهر أن الحقل الفلسفي في النص في خدمة النقد، لأنه يسهم في توضيح مقارنات الكاتب بين مفهومي الشعر الجديد

والقديم. وبما أن مفهوم الرؤيا مركزي في النص، فإن الكاتب أضاءه بمجموعة من المفاهيم مثل:

- تمرد : ويعني الثورة على المعطى الجاهز والمغلق والمحدود ،
- تجاوز : ويعني تجاهل المظاهر السطحية للأشياء، وتجاوز الواقع المقيد بالزمان والمكان، وتجاوز الحادثة العارضة إلى الظاهرة الثابتة وأسرارها العميقة.
- استشراف : ويعني قدرة الشعر الجديد على التنبؤ.
- كشف : معرفة ميتافيزيقية تحس بالأشياء كما هي في جوهرها وصميمها غير المدركين بالعقل والمنطق، بل الخيال والحلم.

والسمات المشتركة بين هذه المفاهيم هي دلالتها على قصيدة الرؤيا.

وقد تفرعت عن قضية النص الأساس ثنائيات ضدية يمكن تمثيلها كالآتي:

- رؤيا / رؤيا أفقية : أي أن النظر إلى الحياة باعتبارها مشهدا أو ريفا أو نزهة أو موقفا أو مناسبة... نظر مختزل في أشكال ووظائف، وموقف فني وفلسفي كلاسيكي يتسم بالأفقية والسطحية، بيد أن الرؤيا تستلزم تجاوز العلاقة الشكلية والنفاذ إلى ما وراء ذلك من عوالم خفية ومغيبة ولا محدودة.
- معنى خلاق وتوليدي/ معنى سردي وصفي : أي معنى يسرد الأشياء ويرتبها في الزمان، ويصفها في المكان وكأنها كيان مسطح له بعد واحد بخلاف المعنى الكشفي المشاغب.
- الخيال والحلم / العقل والمنطق : فالعقل والمنطق يمكنان من تكوين معرفة موضوعية بالأشياء والحياة، بينما الخيال حدس بواقع ليس سوى إمكانات تتطور بشكل لا نهائي، ولا تسبر أغواره الخفية إلا بالخيال.

يمكن أن نستخلص من هذه القضايا السمات التي تميز قصيدة الرؤيا عن قصيدة الموضوع أو الموقف، وهي قيامها على إبداع صيغ تعبيرية جديدة، تلامس الواقع بحس ثوري وكشف عن الخفي ورؤية استشرافية.

الإطار المرجعي

صاغ الكاتب مفهوم الرؤيا استنادا إلى أطر مرجعية متنوعة وسمت مقاربته بالعمق النظري والكفاية التفسيرية الملائمة، ومنها:

- التصوف : ومنه أخذ مفهوم الكشف
- السوريالية / ما فوق الواقعية : التحلل من واقع الحياة الواعية، والزعم أن خلفها حياة أخرى أقوى فاعلية وأعظم اتساعا، وهي كامنة في اللاوعي، وتقوم على تحرير الواقع وإطلاق مكبوته وتسجيله في الأدب والفن. وعلى التعبير الغامض الذي يسبر كنه الأشياء المتواري خلف مظهرها السطحي المباشر المتجلي للعيان.
- الرومانسية : جموح الخيال وتشعب العاطفة والتركيز على الذات وخصوصية الفرد النفسية والشعورية، حيث الأدب، وخاصة الشعر، ليس محاكاة للحياة والطبيعة، بل خلق، وأداة هذا الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة، بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة في الواقع الراهن أو ذكريات الماضي، وفي إرهاصات المستقبل وأماله. والضابط هنا هو قوة الرؤيا الشعرية ووضوحها وعمقها على نحو يثير كوامن الشاعرية ويهز كيانه بحيث تصبح هذه الرؤية الشعرية بمثابة تجربة بشرية حقيقية صادقة. كما يؤكد هذا المذهب على التعبير الذاتي الصادق، والإعلاء من مكانة الحلم والخيال في التعبير عن الحياة والنفس. فالشاعر يساهم في رسم صورة للإنسان من خلال الثورة والتمرد على رواسب الماضي الثقافية والفنية..

- الوجودية : تنكر ماهية الإنسان ولا تؤمن إلا بوجوده الآني؛ فأي جاهز أو متوارث لا قيمة له. وعلى الإنسان التخلص من كل ذلك لينطلق في الحياة ويحقق وجوده، فيصبح سيد لنفسه ومرجعيته ذاته، وهو أساس مفهوم الحداثة. والوجودية ترتكز على ثلاثة أعمدة، هي : الحرية، والمسؤولية، والالتزام، لذا من الطبيعي أن تنتج عنها عدة نتائج أو مشاعر خطيرة يحسها الفرد في سلوكه عبر الحياة. وهذه المشاعر هي : القلق، والهجران (أي الشعور بأنه وحيد مهجور)، واليأس (وإن كان الوجودي يعيش من أجل العمل في حد ذاته، كالصائد الذي يتلذذ بعملية الصيد ذاتها أكثر مما يتلذذ بعصفور أو سمكة يأكلها بعد صيده لها).
- الرمزية : وهي في مجال الشعر تغذي خلق حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة في غموض وإبهام، والرمزية تكتفي بالإيحاء النفسي والتصوير العام عن طريق الرمز وتراسل الحواس. وتؤمن بعجز العقل الواعي عن إدراك الحقائق النفسية العميقة والمركبة، لذلك تتولى ممكنات اللغة وعملية نحت الصور والأخيلة من جزئيات الرموز والملفوظات المغربة هذه المهمة بفضل الخيال الخلاق الذي يتغلغل عبر الحدس والكشف إلى أعماق اللاوعي متجاوزا وظائف الأجهزة الإدراكية الحسية معدلا فيها ليبني رؤى شعرية بلغة أشبه بلغة الحلم.

طرائق العرض

جمع الكاتب بين النقد الوصفي والنقد المعياري في عرضه لقضيته، فمن الوصفي تحديده ماهية الشعر والقضايا المرتبطة بقصيدة الرؤيا ومقارنته بين شعر الرؤيا وغيره. واستعراض السمات المميزة لما يعتبره الشعر الحقيقي. ومن المعياري التوسل باللغة العلمية الموضوعية المبنية على خلفيات فلسفية وفكرية رائجة، واعتماد لغة اصطلاحية دقيقة، وتحاشي الأفكار المسبقة والأحكام المطلقة أو التصورات القابلة لتعدد التأويل، أو الدلالات الإيحائية، أو غير ذلك مما يحسب على النقد الانطباعي أو التفسيري أو الجمالي. واستعمل الناقد أسلوب المقارنة للتمييز بين مقومات الشعر التقليدي والشعر الجديد، شعر الرؤيا وشعر الحادثة والوقائع. وإذا كان قد استشهد بأقوال شعراء غربيين ينتمون إلى مذاهب مختلفة، فإن ذلك يعني تأثره بالثقافة الشعرية الغربية، ومحاولته صهر منطلقاتها وتصوراتها للإبداع وأدواته في تيار تجديد الرؤيا الذي يعد من رواده.

وظف الناقد حججا لتدعيم أطروحته ارتكزت على:

- التعريف: تحديد ماهية شعر الرؤيا وإبراز أهم سماته ومميزاته، وتحديد بعض صفات الشاعر الجديد.
- المقارنة : توسيم شعر الرؤيا بمقابلته بنقيضه (الشعر التقليدي)
- التفسير : الاستناد إلى معايير جمالية في تحديد خصائص شعر الرؤيا كرفض الجاهز وخرق المألوف (اللغة الانزياحية) وتجنب الجزئية والنزعة العلامية والتوجيهية.

واعتمد الكاتب طريقة استنباطية تحليلية عرض فيها أولا مفهوم الرؤيا عامة، ثم انتقل إلى الحديث عن تجلياتها في التحققات الجزئية كالإحساس والحلم والخيال والصورة والتعامل مع الكلمة لتشويق المتلقي إلى معرفة خصائص المفهوم بصدمه في البداية باصطلاحه العام، ثم الكشف عن حقيقته عبر التدرج في وصف الجزئيات والخصائص لإقناع المتلقي بفاعلية الوصف.

تجديد الرؤيا – نموذج شعري: تحليل قصيدة "البئر المهجورة" ليوسف الخال

ص1

إشكالية النص وفرضيات القراءة

إن التحول الذي عرفه الشعر لم يقف عند التمرد على الثوابت العروضية كما كان ديدن أصحاب تكسير البنية. بل تجاوز ذلك إلى إرساء أفق رؤيوي جديد يضمن ديمومة المشروع الحداثي الشعري، أفق يقوم على مفهوم الرؤيا باعتباره كشفا متجددا لعالم في حاجة دائما إلى كشف وثورة، ومن ثم ينعدم النموذج الشعري. ولا سبيل إلى الرؤيا بغير التخطي والتجاوز والانفتاح على التجارب العالمية وإعادة قراءة التراث الإنساني بمنظور جديد. وإذا كانت القراءة النصية الأفقية غالبا ما تتخذ مطية لإثبات تصور مسبق أو معيار ثابت، فإن قراءتنا للبئر المهجورة ليوسف الخال لن تتجه نحو نفس المقصد، بل ترصد التضاريس الفنية المميزة لهذا الممتد الشعري على مستويات عدة اعتبارا لكون النص لحمة متماسكة من علاقات تفاعلية بين عناصر سطحية وعميقة.

تفضي الملاحظة الأولية لشكل النص إلى إدراجه ضمن الخطابات الشعرية المتمردة على الثوابت (تجديد الرؤيا). فما حدود هذا التمرد ؟ وما تجلياته ؟ الجواب رهين بمقاربة القصيدة في جميع مستوياتها. وأول ما يثيرنا عنوانها، وهي إثارة تؤول إلى مفارقة كامنة داخله يفرزها التداعي. فالبئر في الموروث الثقافي ترمز إلى الحياة لوجود الماء، وإلى الإخفاء لعمقها الملتبس بالإيجاب أو السلب، إلا أن وصفها بالمهجورة يجعلها مناسبة للإخفاء والستر. ألم يتخذ أبناء يعقوب البئر مكانا لإخفاء النبي يوسف عليه السلام فكانت محنته الأولى. وعلى أساس هذه المحنة يمكن افتراض مأساوية التجربة التي قد يعبر عنها يوسف الخال. فما دواعي هذه المأساوية بناء على هذا الافتراض ؟

فهم النص

يمكن تقسيم هذه القصيدة الى 4 مقاطع بحسب الاصوات المستعملة فيها:

- مقطع على لسان الراوي (أوّل 5 اسطر)، يشرح فيه علاقته بالشخصية التي تدور حولها القصيدة وهي شخصية ابراهيم. ويلاحظ هنا التنافر والاصطدام بين ابراهيم الذي يصوره الشاعر بئراً يفيض ماؤها دلالة على العطاء والخير، وبين سائر البشر الذين لا يعيرونها ادنى اهتمام ايجابياً كان او سلبياً.
- مقطع على لسان ابراهيم يتخلله تعليق قصير للراوي يبدأ بقول ابراهيم : "لو كان لي ان انشر الجبيين ..." ويمتد الى قوله :"... ليبصر الطريقة" (22 سطراً)، وفيه ينقل الراوي الينا حديثاً مباشراً لابراهيم في رسالة كتبها ابراهيم بدمه الطليل كما يقول الراوي. وتبرز هنا رؤيا ابراهيم واحلامه في تغيير الواقع والوجود من خلال تساؤلات تشمل الطبيعة، وعلاقة الانسان بالطبيعة وحياة الانسان كمركز للوجود. وتكشف هذه التساؤلات ان احلام ابراهيم كبيرة ويتطلب تحقيقها تفجيير امكانات خارقة للمألوف.
- مقطع على لسان الراوي يتخلله حديث مباشر بصوت مجهول يبدأ بقول الراوي : " وحين صوب العدو مدفع الردى" ويمتد الى قوله "... لعله جنون " (16 سطراً)، وفي هذا المقطع يتحدث الراوي عن (ابراهيم) ومن معه من الجنود الذين يواجهون سيلا من رصاص العدو فيصيح بهم صوت مجهول ان يتقهقروا الى الوراء. فيتقهقر الجميع الا ابراهيم الذي ظل سائراً الى الامام متحدياً الرصاص، واذ سقط ابراهيم يقول الآخرون كما يورد الراوي: انه الجنون، ويعلق :لعله الجنون. نلاحظ في هذا المقطع تكرار: "تقهقروا" مرتين في موضعين:
الأول:صوت مجهول،والثاني: صدى الصوت الأول. كذلك نلاحظ تكرار (لكن ابراهيم ظل ساهراً) في موضعين، وذلك تأكيداً على ان ابراهيم لم يعر التحذير اهتماماً ولم يبالِ بالموت.

ص5

التركيـــب

عرض الكاتب مفهوم قصيدة الرؤيا في سياق رده على معترضٍ ضمني، يُفترض أنه يتبنى مفهوم الشعر التقليدي، أو التحديث السطحي الذي يراهن على تغيير الشكل، ولا شك أن مقصديته هي تأسيس مفهوم جديد للشعر يضع حدا فاصلا بين الشعر التقليدي وقصيدة الرؤيا التي تقوم على ركوب المغامرة والكشف والثورة والتمرد على المواضعات الاجتماعية والأخلاقية والفنية والغموض والتجاوز والاستشراف.. وذاك ما يولد الشكل التعبيري. هكذا نتأكد من الفرضية التي انطلقنا منها، وهي مراهنة الناقد على اعتبار شعر الرؤيا شعر كشف وتمرد على الأشكال القائمة وأنظمة المعنى الموروثة بما تختزنه من تمثلات وقيم مستهلكة.

مقطع على لسان الراوي ويبدأ بقوله: "لكنني عرفت جاري العزيز..." ويمتد الى نهاية القصيدة: "... ترمي بها حجر" (6 اسطر)، وهو يشكل اعادة لكلمات المقطع الأول مما يعطي القصيدة شكلاً دائرياً لا مغلقاً، وهو شكل مستحب عند الكثيرين من انصار الشعر الحديث ومتبع لديهم.تعلن القصيدة في مدخلها عن العلاقة الحميمية بين الذات وإبراهيم باعتباره شخصية محورية تنجز الفعل وتحققه دون تراجع. إبراهيم إنسان عادي، يحمل اسمه ايحاء دينيا وتاريخيا مستمدا من النبي إبراهيم الذي صدق الرؤيا وعزم على تنفيذها، ومستمدا من المسيح المخلص بحسب عقيدة المسيحيين. إن ما يميز إبراهيم داخل عالم القصيدة هو علاقاته بالآخرين، فهو مصدر الحياة والعطاء في صحراء تنعدم فيها شروط الحياة، لكن الآخرين لا يهتمون به نفس اهتمامه بهم، فالعلاقة غير متعادلة. إذ رغم كونه يمنحهم الحياة باعتباره البئر التي يفيض ماؤها يكن له الآخرون اللامبالاة وينعتونه بالجنون.

في الوحدة الثانية تنمو القصيدة وتتطور عبر التركيز على إبراهيم مرة أخرى، وفعل التضحية الفردي يؤشر عليه بتكرار الفعل المشروط: لو كان لي..... الذي يقدم عليه لبعث الجماعة الميتة. إبراهيم هنا هو المسيح الذي يفدي العالم بموته ما دام يشعر بمسؤوليته تجاه الآخرين. إن إبراهيم هنا ليس من أجل استمرار الحياة فحسب بل لتغييرها إلى الأفضل. ومن مظاهر هذا التغيير تحول الطبيعة التي لن تعرف غير الربيع وتحول العقبان عن طبيعتها الافتراسية فيعم السلام والأمن وتسترجع المعامل والشوارع والحقول طبيعتها الحية التي فقدها الإنسان المعاصر، كما يسترجع الإنسان كرامته ويعود الضال التائه إلى أرض معاده. ولعل هذه المبادئ الحياةألسلمألكرامةءمحو الخطيئة هي المبادئ التي ضحى من أجلها المسيح قديما ويضحي من أجلها إبراهيم راهنا فإبراهيم هو مخلص الإنسان حديثا. إن هذه المتمنيات التي صيغت عبر استفهامات ستتحول إلى واقع في الوحدة الثالثة حين واجه إبراهيم الرصاص والموت ورماه الآخرون بالجنون.

تحليل النص

المعجم

تأسيسا على القراءة الأفقية السابقة يجوز توزيع مؤشرات المعجم الشعري إلى حقلين دلالين:

معجم الحياة	معجم الموت
يفيض ماؤها – تبرعم الغصون في الخريف – يحول الغدير سيره – ينعقد الثمرء يطلع النبات في الحجر – أن أعيش من جديد – لا تمزق العقبان قوافل الضحايا – يأكل الفقير خبز يومه بعرق الجبين – يعود يولسيس – يبصر الطريق...	أنشر الجبين على سارية الضياء من جديد – دمه – أن أموت من جديد – دمعة الذليل – العدو – مدافع الردى – الرصاص – لم يسمع الصدى – ظل سائرا...

وانطلاقا من هذا التصنيف للحقلين الدلالين تبدو الخلفية الكامنة وراء تشكيل الرؤيا دينية متمثلة في إبراهيم والمسيح، وربما موسى باستحضار علاقته بابنتي شعيب لحظة السقيا من البئر، والفلسفة الوجودية باعتبارها مرجعية مجلة شعر. إن الرموز هنا تمثل الغربة والافتداء والموت الفردي من أجل الجماعة. وهي تمثل كذلك قيما ومواقف ورؤى تصب كلها في رفض الزمان والمكان والثقافة والمجتمع وتتطلع إلى بديل آخر، إنها تحمل تناقضا وجوديا بين ذاتها العازمة على اختيار تجربتها المتميزة وبين المجتمع الذي يحاول أن يخضع هذه الذات القلقة لقيمه. إن ما يميز المواد المعجمية هو قربها من الحياة اليومية رغبة من الشاعر في الزج بالقصيدة في ما يمكن أن نسميه 'المتداول المعجمي

المألوف. وهذا متناسب مع دعوة الخال الشهيرة إلى استخدام اللغة المحكية في المتن الشعري باعتبارها لغة الحياة والناس، فيما الفصحى في نظره لغة متعالية، ميتة تتمدد، باسترخاء الجثة، في قبرها التاريخي حسب تعبيره.

الصور الشعرية

على مستوى الصور الشعرية يبدو أن يوسف الخال وجد في الصورة متنفساً للهروب من سلطة اللغة عبر الانزياحات الدلالية والرمز والأسطورة التي مثلت من جهة قدرة الشاعر على اختراق اللغة وتفجيرها وشحنها بتداعيات جديدة خارج المحمول الإشاري الجاهز. ومن جهة ثانية كشفت عن الرؤيا الشعرية الجامعة بين خاصيتين، خاصية الاقتراب من المألوف المعجمي، وخاصية الكثافة الدلالية المتولدة عن الانزياح والرمز والأسطورة. وتأسيسا على هذا أصبحت الوظائف الممكنة للصورة الشعرية تغريبية وبنيوية:" يحول الغدير سيره كأن تبرعم الغصون في الخريف". فإذا كانت الوظيفة البنيوية للصورة الشعرية تتمثل في المشاركة الفعلية للمتلقي في بناء القصيدة بناء عضوياً اعتمادا على تأويل الرموز والأساطير فإن التغريب يؤول إلى المفارقات ا لبعيدة بين مكونات الصورة التي يمنحها التأويل انسجامها. ولننظر مثلا إلى جمع الشاعر بين المتنافر في قوله "أتضحك المعامل الدخان؟". إذ الدلالات السياقية للدخان السوداوية والمعاناة، والمحمول الفعلي "تضحك" يدل وفق المألوف على الانتشاء، غير أن الانسجام يتحقق بحمل الضحك على السخرية....

ورغم كثرة الصور وتراكمها في القصيدة فإننا يمكن أن نكثفها في دلالتي النبوة والتضحية، حيث تحضر الذات الشاعرة كنبي وضحية في نفس الآن: تستشرف المستقبل وتبشر به، ويقف المجتمع ضدها ويضطهدها كما اضطهد الأنبياء. ولما فشلت الذات/ الرمز في تحقيق مشروعها انعزلت وانطوت على ذاتها بتخطي الواقع والمجتمع مستبدلة إياه بالرؤيا الميتافيزيقية، ومن سمات هذه الرؤيا الرفض والغربة والنفي والوحدة والحرمان والاضطهاد، وما هذه السمات إلا مظهر من مظاهر الخلفية الفلسفية الوجودية، ناهيك عن قرار اختيار الذات نفسها مرجعا للتمثلات والقناعات، فإبراهيم لم يستجب لنداء الجماعة، ولم يفضل ما فضله رفاقه من العودة إلى الوراء؛ لأن مصدر معرفته اليقينية ذاته، ووجب عليه أن يعيش هذه المعرفة كتجربة حياتية فيختار طريق الجنون من منظور الآخرين، طريق الحياة من منظوره هو، فوقع فريسة الاغتراب الناتج عن انعدام التواصل وعن الانفصال والتعارض الذي لم يقتصر على الذات والآخر، بل تجاوز ذلك إلى التعارض بين حضارة الصحراء المرفوضة وحضارة الماء المأمولة. وهذا الكشف الشعري ليس كله تخييلا، بل ينبني على مرجعية إيديولوجية تكمن في المشروع القومي الحداثي، فالماء والصحراء رمزان لحضارتين متعارضتين حضارة العرب وحضارة الغرب المتوسطية.

الأسلوب

إن الشرخ الهائل بين الذات والعناصر المؤثثة للفضاء الشعري من جماد وإنسان ترسم قسماته قصيدة البئر المهجورة مستعيرة الرمز والأسطورة: إبراهيم – المسيح – أوليسء أوديب – الخروف. ووجود البئر في الصحراء كبشير خير وبركة يقوي التداخل العميق بين النص المقدس (المتن الديني) وبين القصيدة تداخلا تذوب داخله تفاصيل أحداث المحكي الأصلي (التقابل بين إبراهيم النبي/خليل الله وإبراهيم المضحي/خليل الشاعر. المسيح المصلوب وإبراهيم المصلوب على سارية الضياء رغبة في تحقيق العدل وتحقيق التطهير). وتتحكم في بنية التصوير وجدلية العلاقات حركتان: تتجسد الأولى في صورة إبراهيم قبل التضحية والثانية بعد التضحية وما نتج عنهما من تحولات في الرؤى والمواقف من لامبالاة إلى اندهاش. فالحركة الأولى تأسست على أساليب الرجاء (إمكان التحقق) والتمني (استحالة التحقق). لقد تواترت العبارة "لوكان لي" خمس مرات تارة تتعلق بالتضحية وتارة بالافتداء مؤسسة رغبة في

الفعل(الإرادة) ومخمنة ما يترتب عن الفعل المأمول من تحول يمس الطبيعة الناطقة والصامتة ويمس الحضارة والإنسان. لقد تحول المعجز من إطار الغيب إلى الإطار الإنساني من تضحية إبراهيم بابنه استجابة لأمر الله إلى تضحية إبراهيم بنفسه لمحو الظلم ونشر العدل والمحبة والسعادة. وفي إطار المتن الديني دائما تماهت الشخصية المركزية من جديد مع المسيح تعبيرا عن الخلاص ومحو الخطايا.

واقترن المسيح في هذا التشكيل باستحضار أوليس البطل الميثولوجي الذي يعاني عذاباً شديداً على المستوى النفسي والجسدي والذهني ويجتاز المهالك منذ مستهل رحلته حتى يحقق هدفه النهائي، ويؤوب منتصراً إلى المكان الذي انطلق منه. أما الحركة الثانية فانتقال من القول إلى الفعل وتأكيد حضور الذات لحظة المواجهة والتصدي والاستشهاد ونكوص الآخرين، ومع ذلك لم يكن محل تقدير من قومه. وانطلاقا من هنا يبدو البناء العضوي للقصيدة الذي ساهمت متماسكا بفعل الكثير من العناصر، من بينها الأساليب الموظفة والضمائر والإيقاع الخارجي والداخلي.

على مستوى التركيب النحوي والتداولي نوع النص بين الخبري الابتدائي والإنشاء عبر صيغ غاب فيها المحتوى القضوي المباشر وحضرت فيه القوة الإنجازية الاستلزامية المرتبطة بالرؤيا الكامنة خلف المواد المعجمية والتشكيل التركيبي وطوابعهما الإشارية الموحية والغامضة التي تصب في التطلعات المتعلقة بتثبيت القيم الإنسانية النبيلة وثراء الحياة وخصبها، كالاستفهام في قول الشاعر: " ترى ، يحول الغدير سيره...ويطلع النبات في الحجر؟" أتبسط السماء وجهها فلا تمزق العقبان في الفلاة قوافل الضحايا؟... " والتمني "لو كان لي أن أموت أن أعيش من جديد" فقد حافظ الشاعر فيهما على معنى الاستحالة وإن كان يرتبط بالرغبة والإرادة في الفعل، والأمر «تقهقروا، تقهقروا". الصادر عن أمر مجهول وكأنه الصوت الخفي الذي يسيطر على الآخرين ويشكل لديهم الثابت الذي لا يمكن التمرد عليه باستثناء إبراهيم. ورافق هذا التنويع في الأسلوب تنويع في الجمل الفعلية بين الحاضر والمستقبل وبين الماضي. وإذا كان الماضي يحدد زمن علاقة السارد بإبراهيم الضاربة في القدم، والمصير الذي آل إليه، فإن المضارع يعلن عن التحول المأمول ويمثل الحلم ويبشر بالغد الأفضل. وبما أن ضمير المتكلم يحيل على إبراهيم وضمير الغائب يحيل على السارد ويتبادل الفاعلان المواقع فيصير المتكلم ساردا والغائب الحاضر إبراهيم فإن الخطاب الشعري استنادا إلى الضميرين المتعاضدين يحمل الوظيفة التعبيرية الانفعالية والوظيفة المرجعية، إلا أنهما ليستا مهيمنتين بل مجرد جسر للوظيفة الجمالية الطاغية التي تحققها الصور الشعرية والتموجات الإيقاعية

الإيقاع

على مستوى الإيقاع استنجد الشاعر بتفعيلات الرجز كإطار موسيقي إلا أنه انزاح فيه كثيرا عن الصور الأصلية ليشاكل التدفق النغمي المناسب لتشكل الرؤيا في النص. وللتوضيح نورد الأسطر الشعرية الأولى مفاعلن مستفعلن مفاعلن مفاعلاتن مفاعلن مستفعلن مفاعلن مفاعلن فعل مفاعلن مفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعل.لقد اكتسبت القصيدة بنيتها الإيقاعية من تكرار صور (مستفعلن) في غير التزام بضوابط العروض و تكرار المقاطع وتكرار اللفظ (عرفت) والجملة (لوكان لي أن) وأصوات مثل الراء في الأسطر الشعرية الأولى فهي تحضر تقريبا في كل الكلمات الأولى ، واستثمار التوازي(الاستفهام + الفعل + الفاعل...) وعلامات الترقيم والبياض بما يخدم الموسيقى والتركيب والدلالة والقراءة والدفقات الشعورية في علاقتها بالوقفات الثلاثة وقد أحصينا نسبة تشغيل الفاصلة في النص فبلغت اربعا وعشرين مرة بينما النقطة لم تتجاوز عشر مرات. إن الفاصلة داخل النص تؤشر على أن البنية النظمية (التركيب النحوي) لم تكتمل بعد أو اكتملت غير أنها تشترك مع ما يعقبها في الحكم دلالة وتركيبا مما يؤمن الانسياب والاسترسال بين الأسطر الشعرية، كما تؤشر على

دروس التعبير والانشاء : الدورة الأولى

مهارة كتابة إنشاء أدبيّ حول نص شعريّ

جرد المعطيات

عتبات النــص

طرح الإشكالية وبناء الفرضية:

- وضع النص في سياقه التاريخي والأدبي أو الفني ، قصد تحديد الاتجاه الأدبي الذي ينتمي إليه ، وهو ـ هنا ـ إحياء النموذج ، و حافظ إبراهيم أحد رواده، لُقب بشاعر النيل لارتباطه بقضايا الشعب و رصده لأحواله المختلفة ..
- من خلال الإشارة إلى مناسبة النص وبدايته نفترض أن يكون موضوعه هو الرثاء. ويتبيَّن من خلال الملاحظة البصرية لهندسة القصيدة أنها عمودية ذات نمط تقليدي إذ تعتمد نظام الشطرين المتوازيين والوحدة في الروي والقافية..

فما مظاهر تمثيل النص لحركة إحياء النموذج ؟ – أو – ما حدود النموذج الشعري وخصائصه المختلفة التي يتمثلها نص حافظ إبراهيم ؟ وما الجوانب والأبعاد الدلالية والفنية التي يعكسها ؟

تفكيك النص

الخطوة الأساس

في هذه المرحلة، هي: اكتشاف معاني النص أو تحديد محتوياته، ويتطلّب ذلك رصد موضوعه العام أو المحوري، و جرْد أفكاره الأساسية..(في النص المدروس: تأثر الشاعر بفاجعة موت البارودي، والإشادة بخصاله الحميدة ، فالنص إذن يندرج ضمن غرض الرثاء..)

الخطوة الثانية

تصنيف معجم النص إلى الحقول الدلالية المناسبة (هنا : حقل الحزن على الفقيد: إني عييت، مجهودي، غضبي،لا تطاوعني، سكوتي، همّ، تسهيد، الخطب، أفحمني ،معقود،مكبود، مفؤود/ وحقل مناقب الفقيد : مؤنس الموتى،فارس الشعر والهيجاء والجود، لياليك البيض،لم تحفل بموجود، السلاسة في منطقه، خير من هز اليراع،هز الحسام،لبى،نودي..) مع تبيُّن الحقل المهيمن وتعليل الأسباب.

لغة تراثية، تصويرية فيها مبالغة في شحن الجو الحزين وتعظيم الفقيد مما يتناسب ونموذج الرثاء الكلاسيكي.

الخطوة الثالثة

الكشف عن خصائص البنية الإيقاعية في النص(وزن،روي قافية، تواز ، تكرار، تقديم تأخير…) . في النص إيقاع خليلي محافظ على وحدة الوزن والقافية والتناظر الشطري واستقلال البيت وتصريع المطلع، تضخيم الموسيقى الحزينة عبر آليات التكرار والتوازي

الخطوة الرابعة

الصـور الشعريـة: طبيعتها، وظيفتها … استثمار للآليات التصويرية البيانية بخصائصها المعيارية خاصة التشبيه والاستعارة

الخطوة الخامسة

الأسلوب خصائصه هيمنة الجمل الخبرية والجمل الفعلية رغم التصدير بالإنشاء (الأمر المفيد للتحسر والاستفهام الإنكاري) وإيراد النداء على مساحات نصية متوازنة، وتنويع الضمائر بين المخاطب والغائب. كل ذلك ينسجم مع طبيعة الرثاء القائم على تهويل الفاجعة وتصوير فداحة الغياب.

الاستنتاج والتقويم

تجميع نتائج التحليل – الكشف عن مقصدية النص واتجاه القصيدة الفني (غرض الرثاء جاء مصطبغا بصبغة تقليدية، احتوته قصيدة ذات مقومات شكلية قديمة، دأبت على اعتمادها حركة إحياء النموذج الشعري العربي القديم، وعبرت عنه مضامين اقتفت آثاره القديمة باعتباره تلهفا من جهة، وتأبينا للميت من جهة أخرى، ومقصدية الشاعر تجسد وفاءه لمذهبه الشعري إحياء النموذج خاصة والأمر يتعلق بتخليد غياب فحل من فحوله.

تنظيم المعطيات

يتبيّن أن كتابة إنشاء أدبي حول نص شعري تستدعي الخطوات الآتية :

- الوقوف عند عتبات النص: وضع الإشكالية ـ طرح الفرضية من خلال مشيرات معيَّنة : العنوان، أبيات محددة ، صاحب النص ، المرجع ، الملاحظة البصرية لهندسة القصيدة …
- تحديد مضمون النص بالكشف عن معانيه و جرد أفكاره الأساسية
- تحديد نوعيته: أهو موضوع واحد ، متعدد، قديم ، جديد، ذاتي ، غيري، اجتماعي ، قومي ، وطني ، ديني ، سياسي ، إنساني ..
- تحديد حقوله الدلالية وتبيان التيمة/ التيمات المهيمنة مع التعليل ..
- طبيعة البنية الإيقاعية الخارجية (الوزن ، القافية ، الروي ..) والداخلية (تواز ، تكرار..)
- تحليل الصور الشعرية و تبيان طبيعتها قائمة على المشابهة (تشابيه،مجازات، استعارات) أو على المجاورة (كنايات ..) مع التفسير و بيان الوظيفة في السياق الواردة فيه
- خصائص الأسلوب : مباشر، تقريري، إخباري، إنشائي، تصويري، انزياحات، رموز.. / طبيعة الجمل والتراكيب : طويلة، قصيرة، فعلية ، اسمية/، الضمائر: وحدتها ، تعددها... مع التعليل والاستشهاد ..
- تجميع نتائج التحليل السابق في عبارات موجزة ، مع حكم نقدي حول النص ، أو صاحبه ، أو التيار الذي ينتمي إليه.

التعارض بين مقتضيات العروض ومقتضيات التركيب والدلالة ، وتلك صفه من صفات اللغة الشعرية، إذ غالبا ما تتزامن الوقفة الوزنية مع البياض الدلالي أو الوقفة النظمية النسبية التي تؤشر عليها الفاصلة. وفي هذا المقام يحضر التقابل بين الوصل والفصل. أما النقطة والبياض فيحققان وظائف متنوعة بدء بالتأشير على تمام المعنى وإفادته إلى التأشير على نهاية المقاطع. وقد تضافرت علامتا الاستفهام والتعجب مع النقطة لأداء هذه الوظائف المتعددة. ومن المفيد أيضا، أن نشير الى أن النقطة غالبا ما تسم الأسطر الشعرية بالاتساق ويقصد به هنا اتحاد الوقفات.

إضافة إلى هذه المكونات هناك تداخل الخطابات في النص ولعل الخطاب القصصي حاضر في القصيدة بشكل بارز. ويتجسد في البناء الدرامي باعتباره جسما متكاملا في حد ذاته ،ويتشكل من عناصر متناسقة كل منها يقوم بدوره في مرحلة معينة(البداية /العقدة/النهاية) الأمر الذي يتيح النمو والحركة باتجاه المصير والمآل. والسارد والبطل المأساوي والحوار الداخلي والحوار الخارجي والسرد والوصف علامات دالة في النص.

تركيب وتقويم

نخلص من كل هذا إلى أن هذه القصيدة اغتنت بعوالم تخييلية بفعل محاورة النصوص الدينية والأسطورة والتراث الأدبي مما مكن من تفجير الأسئلة الوجودية. وأصبح المنسي يأخذ حضوره وراهينته من تداعيات المعنى المسكوب في إيحاء الإيقاع وشغب الصور واندلاق الدلالة مما عقد عملية ملاحقة تفاصيل الرؤيا في النص والتي يبدو أنها غير محدودة. وقد جسد الشاعر من خلال هذه القصيدة تصوره الحداثي للشعر المتجه نحو فلسفة الهدم والتمرد والانقلاب على الجاهز والثابث والمألوف وإعادة تركيب معطى جديد من المواد المهدومة والمهضومة بما يضمن الإبداع والتميز والقوة دون قطيعة مع الموروث الإنساني

جميع الحقوق محفوظه لموقع نقله
www.n9la.com

القراءة المنهجية للنصوص الشعرية

المقدمــة

- تعريف الخطاب الشعري بالتركيز على خصائصه العامة ومبادئه الأساسية، وظروف إنتاجه التاريخية والثقافية والفكرية والاجتماعية..
- تحديد أهم رواده.
- التعريف بالشاعر.
- ملاحظة إيحاأت عنوان النص ونوعه وغرضه وهندسته البصرية، ومعالم بنائه الشكلية العامة (عمودي، حر..) ، تاريخ كتابته، مناسبة إنتاجه، وضع الصفحة في مصدره.. قراءة أولية لأجزاء منه (بدايته، وسطه، نهايته)، ملاحظة الصورة المرفقة به إن وُجدت..
- من خلال تلك الملاحظات نفترض ونتوقع نوعيته، وطبيعة الخطاب الذي ينتمي إليه، وكذا فكرته العامة.
- طرح أسئلة فرعية أو عرض العناصر التي سنتناولها في سياق عرض الموضوع.

العــرض

الفـهـــــم

تقديم مكونات المعنى المباشر، واكتشاف معاني النص، كخطوة أساسية لفهم محتواه، وإبراز مضامينه العامة، وجرد أفكاره الأساسية، أو وحداته الدلالية، وترتيبها عن طريق صيغة تحويلية يحددها السؤال، كالشرح والتوسيع...، وتحديد طبيعة موضوعه.

التحليل

المستوى المعجمي

1) تصنيف الألفاظ في حقول معجمية تتحاقل حول موضوع أو مفهوم واحد. (والحقل المعجمي لمعنى معين هو مجموع الألفاظ التي يعبر بها عن موضوع معين)، والتي نعتمد في جردها قاعدة المقاربة الموضوعاتية، كـ– [العائلة اللغوية]: (الاشتقاق (يا صاح – استصحب)، والترادف (الألفاظ الدالة على معانٍ مشتركة، مثل تجيش بالدمع مآقينا) – والقرابة المعنوية (أيك – ظل) – مع أخذ دلالة المفردة بحسب السياق ("رأيت قمرا"، فكلمة "قمرا" تدخل ضمن حقل المرأة إذا كانت في السياق).

2) قراءة ألفاظ كل حقل على حدة قراءة عمودية، لاستنباط نواته الدلالية، واختزال مدلوله في كلمة أو عبارة موجزة تلخص فحواه، وتساهم في الكشف عن معنى جديد. وهذا الإجراء هو استخلاص للموضوعات التي يتمحور حولها النص.

3) البحث في مختلف الدلالات التي يمكن الوقوف عندها من خلال الحقول الدلالية، (الحقل الدلالي للألفاظ هو مجموع دلالات لفظ / ألفاظ معينة..)، أي البحث في التقابلات الأساسية والعلاقات بين هذه الحقول الدلالية، وما الذي يجمع وشائجها في علاقة بنائية دالة. فلكل حقل معجمي نسقٌ، يتشكل من متشابهات وأضداد تقيم علاقات تتحاقل فيما بينها، ويستقطبها حقل دلالي.

4) ربط المعجم بنوعية الخطاب الذي ينتمي إليه النص، وذلك من خلال :

- دراسة اللفظ من الناحية الصوتية (جرس الألفاظ) والإيقاعية والصرفية، وإبراز مدى دلالته على مضمون النص، والخطاب الذي ينتمي إليه. فالألفاظ في القصيدة الإحيائية، مثلا، تميل إلى فصاحة اللفظ، ورصانة التركيب، وفخامة العبارة، وبداوة المعجم، وجزالة الأسلوب، ومتانة السبك.. أما في القصيدة المعاصرة فبعض الألفاظ رموز لحالات نفسية وعاطفية، ومن الطبيعي ألا تُعبر هذه الرموز عن مسمياتها، وأن يختلف فهمها عند كل قارئ حسب تكوينه الثقافي والنفسي.. وقد يختار الشاعر لغة الحديث اليومي، أو اللغة الشعرية النفعية المباشرة، أو اللغة الانزياحية الموحية التي تنتهك معايير الوضوح والعقل والمنطق، أو اللغة الدرامية المتوترة النابعة من الصوت الداخلي المنبثق من أعماق الذات، والمتجه إليها.
- الاهتمام باللغة الشعرية يتمثل في حسن انتقاء الألفاظ الدالة على المعاني الدقيقة التي تنقل الأحوال الوجدانية، وكذا في توليد الدلالة بكل ما يتوفر عليه اللفظ من قيم صوتية موسيقية وإيحائية تمكن من نقل إيقاع النفس.. فالمعجم يقوم على الاختيار الواعي للفظة الحاملة لشحنة التعبير والتأثير ...

5) البحث في دلالة الأفعال وأزمنتها، والأسماء، والمشتقات: فإذا كان الفعل هو ما دل على حركة في الزمن تقوم بها ذات، فإن المشتقات منها ما يحتوي على تلك العناصر الثلاثة. إن الفعل (وتلحق به المشتقات) يحتوي عناصر الحركة والذات والزمن، مما يميزه عن الاسم الجامد الذي لا يحتوي إلا على الوصف الكامن اللصيق بالمسمى ذاته، ويخلو من الحركة أو الزمن، وتلك خصائص تعطي للفعل (وللمشتقات من الأسماء) وظائف مختلفة عن وظائف الأسماء الجوامد، فبينما تدل الجوامد على الثبات، تشير الأفعال والمشتقات إلى الحركة والتحول.

هكذا، وبمثل هذه الإجراأت التحليلية للمعجم، لا يبقى متن النص مفككا، إذ نعمل على إعادة بنائه وفق دلالات جديدة، بإمكانها أن تُحقق متعة متجددة للقراءة.

المستوى الدلالي

ونقف هنا عند دلالات النص، ونستخلص مظاهر انزياحاته، ونصل إلى تحليل الظواهر النصية الأكثر تجريدا مثل : (القيم الرمزية والصور الشعرية والبنيات العامة..)

1) دراسة الصور:

- رصدها واستخراج نماذج منها ؛ تحليلها من خلال : مصدر الصورة (طبيعة، وجدان، خيال...) ؛ مادتها (أساليب بلاغية قديمة كالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، رموز، أساطير ...) ؛ طبيعتها (جزئية ، كلية ، نامية ، درامية متحركة تنبني على الصراع ، أم تزيينية ، أم مرتـع للخيال ؟) ؛ وظيفتها (خاصة في كشف رؤيـة الشاعر ونقل تجربته، وفي نقل المعنى، وكذا في تكثيف النسق الداخلي للقصيدة خاصة في شعر سؤال الذات وتكسير البنية وتجديد الرؤية...) ؛ مقارنتها بالصورة في باقي الخطابات ؛ تقييمها في ضوء المفهوم القديم أو الجديد للشعر، وفي ضوء إحساسنا بـها، أو ضمن الخطاب الذي تندرج في إطاره القصيدة.
- تـحليل الإيـحاأت ، والرموز... وكل ماله دلالة فنية، ويعطي للنص وحدته المركبة، ومعرفة الطريقة التي يتفاعل بها الشكل والمضمون.

2) دراسة الإيقاع:

- تحديد مظاهر الإيقاع الخارجي بتقطيع البيت أو السطر الشعري، وتسمية البحر (الوزن، التفعيلة، القافية وحروفها، السطر، المقطع، الجملة الشعرية..). ودراسة القافية وحروفها، وربط الخصائص الإيقاعية بالسمات العامة للخطاب الذي يندرج ضمنه النص ؛ أي تحليل مكونات وخصوصيات البنية الإيقاعية، وبيان مدى مساهمة الظواهر الصوتية في تشكيل الإيقاع داخل النص.
- دراسة بعض مظاهر الإيقاع الداخلي اعتمادا على كل ما له علاقة بالدال من الناحية الصوتية والإيقاعية (مخارج وصفات الأصوات، المقاطع الصوتية ، النبر ، التنغيم..)، التوازي والتكرار ...

3) البناء العام :

البناء الهندسي، الذي يتحدد بالغرض/ الأغراض، أو موضوع/ موضوعات النص.

المستوى الأسلوبي / التداولي

- تحديد أطراف الخطاب وعلاقة المقام بالمقال..
- دراسة الأساليب (الخبر والإنشاء)، الضمائر، مقصديات المرسل وعلاقته بالمتلقي وبالمخاطب المفترض، رصد أغراض الكلام، ومقاصد المتكلمين، وقواعد الخطاب ووظيفته، وآثار النص على النوايا التواصلية وأفعال الكلام في التواصل.
- محاولة تركيب بعض المشيرات الداخلية والخارجية لإبراز علاقة النص بمبدعه.
- تجاوز البنية الداخلية للنص والانفتاح على امتداداته الثقافية والاجتماعية.

الـخـاتـمـة

التركيــب

- تجميع وتركيب نتائج التحليل في شكل خلاصات.
- الكشف عن مقصدية الشاعر/ رهانه (التعبير بواسطة الأغراض القديمة، المدح، الرثاء، الغربة، التغني بالوطن، أو بالذات، المدح، الرثاء، الغربة، السخرية، التعبير عن التجربة الإنسانية ...)
- التأكد من صحة الفرضية ؛
- تجاوز البنية الداخلية للنص والانفتاح على امتداداته الثقافية والاجتماعية.
- عرض الإجابات عن الأسئلة المطروحة أو الإشكالية.

التـقـويـم

- نستثمر نتائج التحليل ونوظفها في تأويل النص، وكشف بنياته العميقة لنصل إلى خلاصات تعبر عن موقفنا مما يتضمنه النص من سمات الخطاب وخصائص ومواقف وتصورات وتجارب يتميز بها النموذج / الخطاب المدروس، وتعبر عن وعينا بالقيم الفنية والجمالية للنص، وتـمثّل وظائف الخطاب في التعبير والتواصل.
- نبين مدى تجسيد النص لسمات الخطاب الذي ينتمي إليه، أو علاقته بنصوص أخرى من نفس الخطاب.
- نبين موقعه من النصوص التي عاصرته، أو تفاعله مع محيطه، اعتمادا على أساليب التفسير والبرهنة.
- تقويم هذا الخطاب نفسه من خلال خصائصه ومميزاته وسماته.
- تقويـم تماسك النص الداخلي، وتقديم خلاصة للعلاقة بين معناه ومبناه (أي الإشارة إلى النظام العام الذي ينسق أجزاءه، ورصد كيفية انتظامها، وإدراك مظاهر التفاعل فيما بينها (الاختلاف والائتلاف)، أي أننا نستخلص البنية التي نظمت عناصر النص وأجزاءه.
- نبرز مدى مساهمة الخطاب في تطوير القصيدة العربية.
- قوم الاتجاه أو المفهوم أو الموقف أو وجهة النظر أو التصور المعبر عنه في النص.
- نقوم الكاتب بإبراز دوره في النوع الأدبي والخطاب الذي ينتمي إليه النص، ومميزات نصه المضمونية والأسلوبية، مع الاستعانة بأقوال النقاد في ذلك..
- ربط النص (أو القضية المعالجة) بسياقه الخاص والعام،(أو بإشكالية أعم في صيغة سؤال /أسئلة)؛ أي ضمن ما يحيط به وبصاحبه، أو يتعالق معه، والخروج بأحكام عامة تتميز بالمرونة وسعة النظر بناء على أساليب الحجاج والبرهنة والاستدلال.
- إبداء الرأي الشخصي في قيم النص واتجاهه الفني، وكذا حول النتائج والخلاصات المتوصل إليها، وإصدار أحكام مبررة حول مضمون النص أو شكله، وذلك بتوظيف مهارة الحكم والتقويم والتعليق.

مهارة كتابة إنشاء أدبي حول قضية أدبية (نص نظري)

ص1

أنشطة الاكتساب

نص الانطلاق: "صراع القديم والجديد في الشعر" – أحمد الهنا – ص 86.

تأطير النص

- تعرف القضية الأدبية من النص وعتاباته.
- تدبر العنوان واستنباط موضوع النص المحتمل: العنوان يحيل على موضوع النص الذي يتناول مظاهر الصراع بين القديم والجديد في الشعر.
- نوعية النص: النص نقدي يتناول قضية القديم والحديث في الشعر العربي.
- العلاقة بين بداية النص ونهايته: الصراع بدأ منذ العصور القديمة واستمر حتى داخل الشعر الحديث.

تفكيك النص

استخراج عناصر القضية الأدبية التي يعالجها النص

القضية الأدبية: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي.

1) السياق العام الذي وردت فيه القضية:

- التأكيد على حضور الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي منذ أقدم العصور.
- إعطاء أمثلة من شعراء التجديد في الشعر العربي: أبو نواس – أبو تمام – ابن الرومي – المتنبي – المعري.
- عوامل امتداد الصراع في العصر الحديث.
- "تطور المجتمع العربي واتصاله بالغرب، ظهور مصطلحات جديدة والثورة على البناء التقليدي".

2) السياق الخاص:

- اطلاع الشعراء العرب على تجارب عالمية والتأثر بها.
- رغبة الشعراء المحدثين في التحرر من والتجديد في نظمهم الشعر.

3) المجال الذي تنتمي إليه القضية:

- حصر قضية الصراع بين القديم والجديد في فن الشعر العربي باعتباره ديوان العرب وسجل تاريخهم.

كيفية طرح القضية وعرضها

1) طريقة عرض القضايا الأدبية:

- من العام إلى الخاص أو العكس / من الجزء إلى الكل أو العكس.
- العرض التاريخي / إعتماد المقارنة.

2) طريقة مناقشة القضية: وتتنوع بتنوع الهدف من طرح القضية وأسلوب المقاربة المعتمد.

- هدف سجالي وجدالي: ويعتمد مناقشة حجاجية أداتها البرهان والحجة.
- التعريف بالقضية: وتعتمد الطريقة التفسيرية بما تتضمنه من شرح وتوضيح وإقناع.
- أسلوب المقاربة يتنوع بين التحليل والتركيب والمقارنة والوصف.

ص2

تجميع المعطيات

المعطيات العامة للقضية الأدبية المتوصل إليها:

- تعرف القضية الأدبية وعرض أهم عناصرها وإشكالاتها.
- جرد أهم مكونات القضية الأدبية.
- تحديد مفاهيم واصطلاحات تناولها.
- تفكيك القضايا الفرعية التي تشكل مضمونها وجوهر النقاش الدائر حولها.

أنشطة التطبيق

المقدمة

تتضمن التعريف بفن المقالة، أنواعها، سياقها التاريخي والثقافي والأدبي، أهم روادها، دورها في تطوير الكتابة النثرية العربية وفي التعبير عن قضايا العصر، مكانة الكاتب ضمن كتاب المقالة...ثم أسئلة تمهيدية للعرض تصاغ بدقة حسب المطلوب إنجازه .

العرض

يتم فيه تحليل عناصر الموضوع على الشكل التالي:

1) صياغة فرضية القراءة انطلاقا من العنوان والمؤشرات الداخلية والخارجية للنص.

2) تلخيص مضامين النص، وينبغي أن يتضمن القضية/الإشكال، موقف الكاتب، الموقف أو المواقف المعارضة المفهومة ضمنيا أو تصريحا.

3) الأدلة والحجج التي استدل بها الكاتب للدفاع عن موقفه: (تستخرج من النص):

- تصنيفها حسب مجالها: أهي: (لغوية، تاريخية، اجتماعية ، دينية، منطقية، ...؟)
- أساليب البرهنة والاستدلال الموظفة: أسلوب التعريف ـ التفسير ـ المقارنة ـ السرد ـ الوصف ـ التماثل...؟

4) طرائق العرض المنهجية أو الخصائص المنهجية

- استخلاص المنهج النقدي الذي تم على أساسه تفسير القضية، إن كان النص نقديا أو مقالة نقدية.
- طريقة الاستدلال: استنباطية أم استقرائية؟
- طريقة بناء النص : التصميم المنهجي للنص أو المقالة.
- التسلسل المنطقي للأفكار.
- وحدة الموضوع/ تعدد
- الموضوع يتسم بالاختزال/أو بالتفصيل والاستطراط...

5) طرائق العرض الأسلوبية أو الخصائص الأسلوبية:

- المعجم والحقول الدلالية من خلال تصنيف ألفاظ النص حسب مجالاتها.
- عناصر الأسلوب الحجاجي في النص: الأسلوب الخبري وأنواعه، وعلاقة تلك الأنواع بالوظيفة الحجاجية للنص، كالخبر المؤكد والمنفي والشرطي، والمثبت وكأسلوب الحصر... الأساليب الإنشائية إن توفرت ووظيفتها الحجاجية: كالاستفهام المفيد للتقرير أو الإنكار أو الاستغراب.
- بنية الجملة : الجمل الإسمية /الفعلية.
- أدوات الربط: أدوات الحجاج اللفظية كأدوات التوكيد والشرط والحصر والتفسير والنفي...
- مظاهر اتساق النص لفظيا ومعنويا.
- لغة النص : هل تعكس تطور لغة النثر العربي الحديث أم بها تكلف وتصنع..

ص3

الخاتمة

تركيب إجمالي لما تم تحليله، ثم تقويم النص من ناحية الخصائص وطرق الاستدلال أو التعبير عن رأي مخالف للكاتب.

القراءة المنهجية للنصوص الأدبية

ص1

صوغ الإشكالية

- تحديد الظروف العامة (التاريخية والثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية) التي أنتجت الخطاب الذي ينتمي إليه النص.
- التعريف بنوع الخطاب بالتركيز على مبادئه الأساسية وخصائصه وسماته العامة.
- نبذة موجزة عن حياة صاحب النص.
- الإشارة إلى العناصر التي ستشملها معالجة النص/ الموضوع، إما في صيغة أسئلة، أو نقط موجزة.

صوغ الفرضيات

تحديد موضوع النص، نوعيته، شكله، طبيعة الخطاب، قراءة أجزاء منه، فكرته العامة، طرح تساؤلات، وضع فرضيات أولية لقراءة النص نفحص مدى صحتها أثناء عملية التحليل. ويكون موضوع هذه العمليات هو المشيرات النصية الدالة، أو مشيرات من خارج النص.

الفهـم

استخراج مكونات المعنى السطحي، وترتيبها، واكتشاف المعنى ومسار بنائه. ويتم ذلك عن طريق صيغة تحويلية يحددها السؤال، كالتلخيص أو التوسيع.

التحليـل

دراسة المعجم

استخراج الألفاظ الدالة على القيمة المهيمنة أو المحور المدروس، ثم تصنيفها في حقول دلالية [بناء على بعض قواعد المقاربة الموضوعاتية، مثل ‘‘ العائلة اللغوية ": (الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية – مع أخذ دلالة المفردة بحسب السياق]، وقراءتـها عموديا لاستنباط نواتـها الدلالية واختزالها في كلمة، أو عبارة موجزة، وتحديد العلاقة بين الألفاظ والحقول الدلالية.

ويمكن في هذه المرحلة أن نستثمر كل ما له علاقة بالدال من الناحية الصوتية (جرس الألفاظ)، والإيقاعية، والصرفية. كمـا يمكن ربط المعجم بمضمون النص، وبالسمات العامة للخطاب الذي ينتمي إليه النص.

دراسة الجانب الفني

دراسة الصور : رصدها واستخراج نماذج منها ؛ تحليلها من خلال : مصدرها (طبيعة، وجدان...) ؛ مادتـها (أساليب بلاغية قديمة، رموز، أسطورة ...) ؛ طبيعتهـا(جزئية، كلية، نامية، درامية متحركـة تنبني على الصراع، أم تزيينية، أم مرتـع للـخيــال ؟) ؛ وظيفتها (خاصة في كشف رؤيـة الكاتب أو الشاعـر، ونقل تجربته، وفي نقل المعنى، وكذا في تكثيف النسق الداخلي للقصيدة خاصة في خطابي التطوير والتجديد، والمعاصرة والتحديث...) ؛ مقارنتها بالصورة في باقي الخطابات ؛ تقييمها في ضوء المفهوم القديم أو الجديد للشعر، ووظيفته، وفي ضوء إحساسنا بـها.

تـحليل الإيـحاأت، والرموز... وكل ماله دلالة فنية، ويعطي للنص وحدته المركبة، ومعرفة الطريقة التي يتفاعل بها الشكل والمضمون.

ص2

دراسة الإيقاع

وذلك بتقطيع البيت أو السطر الشعري، وتسمية البحر، و دراسة القافية وحروفها، ومظاهر التوازي والتكرار وربط الخصائص الإيقاعية بالسمات العامة للخطاب الذي يندرج ضمنه النص؛ أي تحليل مكونات وخصوصيات البنية الإيقاعية، و بيان مدى مساهمة الظواهر الصوتية في تشكيل الإيقاع داخل النص. ويمكن دراسة بعض مظاهر الإيقاع الداخلي اعتمادا على كل ما له علاقة بالدال من الناحية الصوتية والإيقاعية (مخارج وصفات الأصوات، المقاطع الصوتية، النبر، التنغيم..).

البناء العام (البناء الهندسي الذي يتحدد بالغرض، أو موضوع النص).

دراسة الظواهر التداولية

الأساليب (الخبر والإنشاء)، الضمائر، مقصديات المرسل وعلاقته بالـمتلقي وبالمخاطب المفترض، رصد أغراض الكلام، ومقاصد المتكلمين، وقواعد الخطاب، وآثار النص على النوايا التواصلية وأفعال الكلام في التواصل.

التركيـب

تلخيص معطيات التحليل لتحديد النظام العام الذي ينسق أجزاء النص - تلخيص خصائص النص وعلاقتها بالسمات العامة المميزة للخطاب الذي يندرج في إطاره - تلخيص وتركيب النتائج والخلاصات واستخلاص مقصدية الشاعر / الكاتب - عرض الإجابات عن الأسئلة المطروحة سابقا – ربط النتائج والأحكام بالفرضيات والأسئلة للتيقن من مدى صحتها - تجاوز البنية الداخلية للنص للانفتاح على امتداداته الثقافية والاجتماعية ...

التقـويـم

- تقويـم تماسك النص الداخلي، ومدى تجسيده لسمات الخطاب، أو علاقته بنصوص أخرى من نفس الخطاب، أو تفاعله مع محيطه، أو الاتجاه الذي ينتمي إليه، اعتمادا على أساليب التفسير والبرهنة.
- ربط النص بسياقه الخاص والعام، أو بإشكالية أعم في صيغة أسئلة ؛ أي ضمن ما يحيط به وبصاحبه، أو يتعالق معه، والخروج بأحكام عامة تتميز بالمرونة وسعة النظر بناء على أساليب الحجاج والبرهنة والاستدلال.
- تقويم هذا الاتجاه نفسه من خلال خصائصه ومميزاته وسماته، أي تقويم النص في سياقه الخاص والعام.
- استثمار نتائج التحليل وتوظيفها في تأويل النص، وكشف بنياته العميقة للصول إلى خلاصات تعبر عن موقفنا مما يتضمنه النص من سمات وخصائص ومواقف وتصورات وتجارب يتميز بها النموذج / الخطاب، وتعكس وعينا بالقيم الفنية والجمالية للنص، وتـمثل وظائف الخطاب في التعبير والتواصل. وكذا إبراز مدى مساهمة الخطاب في تطوير القصيدة العربية.
- تقويم الكاتب وإبراز دوره في النوع الأدبي والخطاب، ومميزات نصه المضمونية و الأسلوبية، مع الاستعانة بأقوال النقاد..
- إبداء الرأي حول النتائج والخلاصات المتوصل إليها.

منهجية الكتابة الإنشائية حول قصيدة من
الشعر الحر : شعر الرؤيا

منهجية الكتابة الإنشائية حول قصيدة من
الشعر الإحيائي : الرومانسي

المؤلفات : اللص والكلاب لنجيب محفوظ

اللص والكلاب : قراءة توجيهية

ص1

طبيعة المؤلَّف

رواية "اللص والكلاب" تقوم علي خط الصراع الأساسي بين "اللص والكلاب" أو سعيد مهران والمجتمع. وهذا الخط يلعب دور العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية منذ أول سطر إلي آخر سطر فيها، فلا يتكلف نجيب محفوظ مقدمات لتقديم شخصياته ولكنه يدفع بالقارئ فورا إلي الموقف الأساسي في الرواية ويمكن للقارئ أن يضع يده على الخيط الأول وبذلك لا يحس بأنه يوجد هناك حاجز بينه وبين العمل الفني.

تصور رواية "اللص والكلاب" شخصية سعيد مهران بأنه لص خرج من السجن صيفا بعد أن قضى به أربعة أعوام غدرا لينتقم من الذين اغتنوا على حساب الآخرين، وزيفوا المبادئ، وداسوا على القيم الأصيلة لكي يجعل من الحياة معنى بدلا من العبثية ولا جدواها. وهكذا قرر أن ينتقم من هؤلاء الكلاب إلا أن محاولاته كانت كلها عابثة تصيب الأبرياء وينجو منها الأعداء مما زاد الطين بلة.

فصارت الحياة عبثا بلا معنى ولا هدف، ولقي مصيره النهائي في نهاية الرواية بنوع من اللامبالاة وعدم الاكتراث ولم يعرف لنفسه وضعا ولا موضعا، ولا غاية وجاهد بكل قسوة ليسيطر على شيء ما ليبذل مقاومة أخيرة، ليظفر عبثا بذكرى مستعصية، وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام، فاستسلم.

دواعي التأليف

"اللص والكلاب" رواية مستوحاة من واقعة حقيقية بطلها "محمود أمين سليمان" الذي شغل الرأي العام لعدة شهور في أوائل عام 1961م. وقد لوحظ اهتمام الناس بهذا المجرم وعطف الكثيرين منهم عليه، فقد خرج "محمود أمين سليمان" عن القانون لينتقم من زوجته السابقة ومحاميه لأنهما خاناه وانتهكا شرفه وحرماه من ماله وطفلته وكان هذا سببا هاما من أسباب تعاطف الناس معه، ولتحقيق انتقامه ارتكب العديد من الجرائم في حق الشرطة وبعض أفراد المجتمع، فأثارت هذه الواقعة اهتمام الكاتب واستلهم منها مادته الأدبية تجمع بين ما هو واقعي وما هو تخيلي فكانت رواية "اللص والكلاب".

صاحب المؤلَّف (نجيب محفوظ)

حياته ونشأته

ولد نجيب محفوظ في 11 ديسمبر 1911م وتوفي في 30 غشت 2006م، أمضى طفولته في حي الجمالية حيث ولد، ثم انتقل إلى العباسية والحسين والغورية، وهي أحياء القاهرة القديمة التي أثارت اهتمامه في أعماله الأدبية وفي حياته الخاصة.

حصل على إجازة في الفلسفة عام 1934 وأثناء إعداده لرسالة الماجستير دخل في صراع حاد بين متابعة دراسة الفلسفة وميله إلى الأدب الذي نمى في السنوات الأخيرة لتخصصه بعد قراءة العقاد وطه حسين.

بدأ كتابة القصة القصيرة عام 1936. وانصرف إلى العمل الأدبي بصورة شبه دائمة بعد التحاقه في الوظيفة العامة.

ص2

تقلد منذ عام 1959 حتى إحالته على المعاش عام 1971 عدة مناصب حيث عمل مديراً للرقابة على المصنفات الفنية ثم مديراً لمؤسسة دعم السينما ورئيساً لمجلس إدارتها ثم رئيساً لمؤسسة السينما ثم مستشاراً لوزير الثقافة لشؤون السينما عمل في عدد من الوظائف الرسمية، ونشر رواياته الأولى عن التاريخ الفرعوني. ولكن موهبته ستتجلى في ثلاثيته الشهيرة (بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية) التي انتهى من كتابتها عام 1952 ولم يتسن له نشرها قبل العام 1956 نظرا لضخامة حجمها.

نقل نجيب محفوظ في أعماله حياة الطبقة المتوسطة في أحياء القاهرة، فعبر عن همومها وأحلامها، وعكس قلقها وتوجساتها حيال القضايا المصيرية. كما صور حياة الأسرة المصرية في علاقاتها الداخلية وامتداد هذه العلاقات في المجتمع. ولكن هذه الأعمال التي اتسمت بالواقعية الحية لم تلبث أن اتخذت طابعا رمزيا كما في رواياته "أولاد حارتنا" و "الحرافيش" و "رحلة ابن فطومة" و "اللص والكلاب".

بين عامي 1952 و 1959 كتب عددا من السيناريوهات للسينما. ولم تكن هذه السيناريوهات تتصل بأعماله الروائية التي سيتحول عدد منها إلى الشاشة في فترة متأخرة.

صدر له ما يقارب الخمسين مؤلفا من الروايات والمجموعات القصصية وترجمت معظم أعماله إلي 33 لغة في العالم.

جوائز وأوسمة

- جائزة قوت القلوب الدمرداشية عن رواية «رادوبيس» عام 1943
- جائزة وزارة المعارف عن رواية «كفاح طيبة» عام 1944
- جائزة مجمع اللغة العربية عن رواية «خان الخليلي» عام 1946
- جائزة الدولة في الأدب عن رواية «بين القصرين» عام 1957
- وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى عام 1962
- جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1968
- وسام الجمهورية من الطبقة الأولى عام 1972
- جائزة نوبل للآداب عام 1988
- قلادة النيل العظمى عام 1988

اللص والكلاب : قراءة توجيهية وتحليلية وتركيبية مفصلة

القراءة التوجيهية

تقديم

لقد كثر الاهتمام في الأونة الأخيرة بالنصوص الموازية، أو ما يسمى بعتبات الكتابة، في إطار نظرية التلقي التي تركز بالدرجة الأولى على الاهتمام بالمتلقي باعتباره أحد الأركان الأساسية للحديث عن التلقي، فكما لا يمكن أن نتصور إبداعا بدون مؤلف، كذلك لا يمكن تصور تلقي بدون وجود شخص يستهدفه المبدع بإبداعه، ولتسهيل عملية التلقي هذه، ولتوجيه القارئ وجهة التلقي السليمة وفرت له نصوص موازية توازي النص الجوهر، وظيفتها إعطاء فكرة مسبقة عن النص قبل الشروع في تلقيه، ومن بين هذه النصوص نذكر اسم المؤلف، ونص العنوان، فما هي نقط تقاطع حياة نجيب محفوظ والعنوان "اللص والكلاب" مع نص المؤلف؟.

الكاتب نجيب محفوظ

نجيب محفوظ كاتب مصري معروف ولد سنة 1912م، بحي الجمالية في القاهرة وهي منطقة شعبية وصفها في الكثير من رواياته، منها "خان خليلي" نشأ في أسرة متوسطة درس الفلسفة بكلية الآداب وتخرج منها سنة 1934م، وحصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1988م بسبب دوره الرائد في ازدهار الفن الروائي العربي بصفة خاصة والعالمي بصفة عامة، وقد ترجمت قصصه ورواياته إلى العديد من اللغات، ومن أشهر أعماله الروائية نذكر "همس الجنون، كفاح طيبة، بداية ونهاية، قصر الشوك، ثرثرة فوق النيل، خمارة القط الأسود، حكاية بلا بداية ونهاية، أولاد حارتنا......".

وما يهمنا أكثر في حياته هو أنه عايش ثورة مصر سنة 1952م واستوعب التحولات الاجتماعية والسياسية وأثرها على نفسية الشعب المصري، والرواية قيد التحليل رواية واقعية ينتقد من خلالها نجيب محفوظ واقع مصر الجديد بعد ثورة مصر 1952م.

عنوان المؤلف "اللص والكلاب"

العنوان هو أول خطاب لفظي يواجه القارئ، ويوجه أفق انتظاره للنص، بل يلخصه له في أحيان كثيرة، لذا كان من البد أن نقف على عنوان المؤلف "اللص والكلاب" وقفة تجعلنا نقتحم النص بفرضيات سنتأكد من صوابها.

يتألف عنوان النص تركيبيا من لفظتين هما "اللص" و "الكلاب" بينهما حرف عطف الواو، الذي يؤكد وجود علاقة بينهما، أما دلاليا فتوحي لفظة اللص إلى ذلك الشخص الخارج عن القانون والمستولي على ممتلكات الغير، والذي جرمته كل الديانات السماوية وأصدرت ضده عقوبات متفاوتة، والذي يرمز خلافا للكلاب للخيانة والغدر، بينما الكلاب ترمز للإخلاص والأمانة والوفاء لدرجة ربط الوفاء بهذا الحيوان الأليف فهل يعكس لص الرواية وكلاب الرواية هذه الدلالات؟.

إذا ما نحن حاولنا ربط العنوان بأحداث الرواية أمكن لنا استنتاج أن لص العنوان هو سعيد مهران، لكن بصفات الوفاء والإخلاص لأنه أخلص لمبادئ الثورة، أما الكلاب فهي إشارة إلى كلاب إنسانية، مجسدة في شخص كل من نبوية، وعليش، ورؤوف علوان، لكن بصفات الغدر والخيانة، لأن كل هذه الشخصيات قد مارست الغدر والخيانة في وجه سعيد مهران، الشيء الذي جعل أحداث الرواية تميل إلى التراجيديا أو إلى دراما الروايات البوليسية.

القراءة التحليلية

تتبع الحدث

المتن الحكائي للرواية

تحكي رواية اللص والكلاب حكاية مثقف بسيط يدعى سعيد مهران، دخل السجن وخرج منه في عيد الثورة، بعد أن قضى فيه أربع سنوات غدرا، دون أن يجد أحدا في انتظاره، ويقرر بعدها الذهاب إلى منزل عليش لاسترجاع ابنته سناء وماله وكتبه، ويفشل في ذلك وتسود الدنيا في وجهه أكثر عندما جفلت منه ابنته سناء ورفضت معانقته لأنها لا تعرفه، وللتخفيف من حدة الانفعال وإحياء لبعض ذكريات ماضيه قرر الاستقرار مؤقتا برباط علي الجنيدي، الذي قضى عنده ليلته، ولكن روحانية المكان وطقوسه الخاصة وأجوبة علي الجنيدي العامة والمغرقة في الروحانيات، جعلت سعيدا لا يرتاح كثيرا للإقامة بهذا المكان المليء بالمنشدين والمريدين، لذلك قرر اللقاء بأستاذه رؤوف علوان ذلك الصحفي الناجح الذي صار من الأغنياء قصد تشغيله معه في جريدة الزهرة، فاتجه بداية إلى مقر جريدة الزهرة، ثم بعد ذلك نحو فيلته، وهناك سيفاجأ سعيد مهران بفكر جديد لرؤوف علوان يقدس المال ولا يكترث للمبادئ والقيم النضالية، كما سيفاجأ برغبته في إنهاء علاقته به خاصة عندما رفض طلب تشغيله وأعطاه مبلغا من المال ليدير شؤون حياته بمفرده بعيدا عنه، مما اضطر سعيد مهران إلى التفكير في الانتقام منه، فقرر العودة إلى فيلته في تلك الليلة لسرقتها لكنه وجد رؤوف علوان في انتظاره لأنه عليم بأفكار تلميذه، فهدده بالسجن واستعاد منه النقود وطرده من البيت، وخرج سعيد ليلتها مهزوما ومشاعر الحقد والانتقام تغلي في دواخله، فلقد اكتمل عقد الخيانة وباكتماله تبدأ رحلة الانتقام، وتسود الدنيا في وجهه ولا يجد ملاذا أفضل من مقهى المعلم طرزان، الذي لم يتردد لحظة في إهدائه مسدسا سيكون له دور كبير في مسلسل الانتقام، وفي ذات المكان سيلتقي بنور التي بدورها ولدافع حبها الشديد له مذ كان حارسا لعمارة الطلبة، ستوفر له المأوى والطعام والشراب والجرائد والسيارة، ولما توفرت له شروط الانتقام "المسدس والسيارة" ذهب مباشرة لقتل عليش في منزله لكنه أطلق النار على حسين شعبان الرجل البريء الذي اكترى شقة عليش بعد رحيله، لكن سعيد مهران لم ينتبه لذلك ولم يعرف خطأه حتى اطلع على الجرائد.

وفي خضم هذه الأحداث استغلت جريدة الزهرة الأوضاع وبدأت بقلم رؤوف علوان تبالغ في وصف جرائم سعيد مهران وتنعته بالمجرم الخطير الذي يقتل بدون وعي، الشيء الذي سيشعل نار الغضب في قلب سعيد الذي سيقرر قتل رؤوف خاصة بعدما ساعدته نور في الحصول على بذلة عسكرية، فيستهل انتقامه بالقبض على المعلم بياضة بهدف معرفة الإقامة الجديدة لعليش ونبوية لكن دون جدوى فعاد إلى بيت نور ثم ارتدى بذلته العسكرية، واستقل سيارة أجرة ثم اكترى قاربا صغيرا ليتجه صوب قصر رؤوف علوان، للانتقام منه وفور نزوله من سيارته أطلق سعيد مهران عليه النار لكن رصاصات الحراس السريعة والكثيرة وإصابته بإحداها جعلته يخطئ هدفه، فأصاب بوابا بريئا بدل غريمه، وأثناء اطلاعه على الجرائد التي أمدته بها نور تعرف على خطئه فشعر بندم شديد، واسودت الدنيا في وجهه مع استمرار جريدة الزهرة في تحريض الرأي العام ضده، إلى أن انتهت حياته في مقبرة بعد أن حاصرته الشرطة وأطلقت عليه الرصاص من كل جانب فاستسلم بلا مبالاة بلا مبالاة، وحلت بالعالم حال من الغرابة والدهشة.

الحبكة

الحبكة هي النسيج الذي يرصد الأحداث في اتصالها وانفصالها واتجاهاتها، وتنقسم إلى تقليدية تتوالى فيها الأحداث بشكل متسلسل، وأخرى مفككة لا تخضع لتسلسل منطقي، ويبدو أن الحبكة المعتمدة في رواية اللص والكلاب، تقليدية بدليل قيامها على الأسباب المؤدية إلى النتائج، فكل حدث فيها يؤدي إلى حدث آخر وهكذا تقوم الأحداث على مجموعة من الأسباب، فالخيانة التي تعرض لها سعيد دفعته للانتقام واكتراء حسين شعبان لمنزل عليش جعلت الرصاصة تصيبه، ووشاية عليش ونبوية جعلت سعيدا يدخل السجن....

الرهان

ينقسم الرهان دائما إلى رهان المحتويات ويتأسس حول الشخصيات والموضوعات المتنازع عليها، ورهان الخطاب ويتأسس على علاقة المؤلف مع المتلقي أو علاقة النص مع المتلقي، وإذا عدنا إلى متن اللص والكلاب وجدنا أن رهان المحتوى الذي له علاقة بالشخصيات يتراوح بين الفشل والنجاح، فسعيد مهران يفشل في تحقيق رهانه الكلي المتمثل في تحقيق مشروعه النضالي وتحقيق العدالة الاجتماعية، ويتراجع عن هذا الرهان إلى رهان آخر جزئي وهو الانتقام من خصومه دون أن يحققه، بخلاف غريمه رؤوف علوان الذي استطاع تحقيق رهانه المتجسد في الحصول على الثروة وإن كانت الطريقة وصولية انتهازية.

أما رهان الخطاب أو النص ككل فيمكن حصره في كون المحاولات الفردية لتغيير الواقع مآلها الفشل، فلا يمكن لفرد مهما أوتي من ذكاء وعزيمة وإصرار أن يغير واقع أمة مهما كان الواقع مأساويا وظالما، فالتضحيات يجب أن تكون جماعية لكي ينتصر الخير على الشر، والحق على الباطل، والعدل على الظلم.

دلالات وأبعاد الحدث

إن كل الإشارات التاريخية التي وردت داخل مؤلف اللص والكلاب، تشير إلى أن الرواية لها علاقة بواقع مصر السياسي والاجتماعي لما بعد الثورة المصرية سنة 1952م، ومن هذا المنطلق أمكن لنا أن نقول ومن خلال الأحداث التي وقعت لسعيد مهران والذي وجد نفسه فجأة يعاني من تفكك أسري وحزبي، أن رواية اللص والكلاب رواية تستهدف بأبعادها كشف واقع مصري يعاني معاناة اجتماعية ونفسية نتيجة السلوك الانتهازي لبعض الأفراد الذين غيروا قناعاتهم النضالية ومواقفهم استجابة لمتغيرات نهاية مرحلة الخمسينيات والستينيات ونتيجة لإرضاء مآربهم الشخصية، ودمروا بمواقفهم المتغيرة أسرا كثيرة وحكموا على الشعب بشكل عام بالفقر والجوع والقلق الوجودي والروحي.

تقويم القوى الفاعلة

القوى الفاعلة لا تنحصر في الشخصيات بل تشمل كذلك المؤسسات والأفكار والقيم والمشاعر، وكل ما يساهم في تحريك الأحداث، وبالعودة إلى رواية اللص والكلاب أمكننا جرد القوى الفاعلة كالتالي:

الشخصيات

تنقسم شخصيات اللص والكلاب إلى رئيسية وثانوية وعابرة، سنحاول تقديم خصائصها ومواصفاتها بدء بالرئيسية وانتهاء بالعابرة.

- سعيد مهران: شاب مصري مثقف، تحمل مسؤولية أسرته منذ الصغر، توفي أبوه وبعده أمه، مؤمن بمبادئ المساواة والعدل والكرامة والإنصاف، مناصر للمظلومين والكادحين، ناضل من أجل تحقيق مبادئ الاشتراكية على الواقع، حريص على الانتقام من نبوية وعليش اللذان غدرا به وأدخلاه السجن، ومن رؤوف الذي تنكر لمبادئ الحزب والنضال، يعاني من فراغ روحي وقلق وجودي وغربة وضياع، أسير الحقد والكره والانتقام. رمز للكادحين والفقراء المناضلين من أجل القيم.
- رؤوف علوان: طالب قروي، مناضل مؤمن بالتغير، له قدرة على التأثير بأسلوبه في محاوريه، أكمل دراسته ثم تحول إلى صحفي ناجح، انتهز الظروف السياسية الجديدة فتحول إلى قلم برجوازي مأجور، تنكر لأصوله الكادحة، ولطبقته، متطلع بشغف لحياة الأرستقراطية، أكلا وملبسا ومسكنا، يشوه الحقائق ويكلب الرأي العام ضد سعيد ويصوره مجرما خطيرا. رمز للبرجوازية القاسية على الفقراء.
- عليش: غريم سعيد مهران المستفيد من سجنه والمستولي على زوجته وابنته وجميع ممتلكاته – متحايل كبير – انتهازي خائف على مصيره الشخصي ومتخذ لجميع الاحتياطات حتى لا ينال منه خصمه سعيد مهران. رمز لخيانة الصداقة.

ص4

- الشيخ علي الجنيدي: زاهد متصوف، له انشغالات روحية بعيدة عن الواقع المعيش، يحاول تبرير الواقع بالغيبيات لأنه مستفيد من الوضع السياسي السائد – يشكل نوعا من الاطمئنان النفسي والروحي لسعيد مهران – يلجأ إليه دائما وقت الشدة. رمز للتصوف والفكر الديني.
- نور: عنصر مساعد للشخصية الرئيسة سعيد مهران – مومس – قست عليها الحياة الاجتماعية – متوسطة الجمال – مستسلمة لرغبات الزبناء – مغرمة بسعيد مهران وترغب في زواجه – وفرت له الطعام والمسكن والجرائد والسيارة. رمز للإباحية والقيم المفقودة.
- المعلم طرزان: صاحب مقهى – صديق سعيد، وفر له المسدس وأمده بمعلومات هامة ساعدته على الاختفاء عن أنظار الشرطة. رمز للصداقة الصادقة.
- نبوية: زوجة سعيد السابقة، وأم سناء أحبها سعيد بصدق وظل يحلم بالاستقرار الدائم إلى جوارها مع ابنته سناء بعد خروجه من السجن، لكنها تنكرت له وارتبطت بعليش. رمز للخيانة الزوجية.
- سناء: موضوع صراع بين الأب الطبيعي سعيد مهران وزوج الأم والمحتضن عليش، لم تتعرف على أبيها، تبدو خائفة مضطربة أثناء اللقاء الذي جمعها بأبيها الحقيقي سعيد مهران. رمز للبراءة المغتصبة.
- المعلم بياضة: زميل سابق لسعيد وصديق وشريك عليش، خان صديقه الأول، وكاد أن يؤدي ثمن هذه الخيانة أثناء لقائه بسعيد مهران الباحث عن المكان الجديد الذي استقر به عليش.

المؤسسات

في الرواية عدة مؤسسات فاعلة في أحداث الرواية ومؤثرة على شخصياتها نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: السجن باعتباره أول مكان يؤطر فضاء الرواية، أثناء تواجده به حصلت الخيانة، وتحققت أهداف الانتهازيين، وهناك الصحافة التي أثرت في جهاز الشرطة والرأي العام المنقسم إلى معارض أو مناصر لسعيد مهران، ثم هناك المدرسة والجامعة التي شكلت نعمة لرؤوف علوان ومصدر وعي شقي لسعيد مهران.

الجمادات

متنوعة بين الحارة والمقهى ومنزل نور وفيلا رؤوف علوان والجبل والمقبرة والشوارع وعمارة سكن الطلبة ورباط الجنيدي، والتي تركت آثارها القوية أو الضعيفة في نفسيات شخصيات الرواية، فهي تحتضن الذكريات حلوها ومرها، لذلك تم استرجاعها أحيانا، أو محاولة تناسيها كما هو الشأن بالنسبة لرؤوف علوان وعليش المتنقل من منزل لآخر خوفا على حياته من انتقام سعيد مهران.

القيم والمشاعر

تتنوع هذه القيم والمشاعر بين القناعة والاستسلام للأمر الواقع ويمثلها علي الجنيدي، والانحراف والخروج عن القوانين، ويتجسد ذلك في شخصية المومس نور والمتاجرين في الممنوعات من ذوي السوابق كطرزان وغيره، ثم الرغبة في الغنى والثراء على حساب القيم الأصلية والانتماء الطبقي، ويبرز ذلك جليا في التسلط الطبقي لرؤوف علوان، في مقابل الالتزام الإيديولوجي والإيمان الصادق بالعنف الثوري المجسد في شخصية سعيد مهران، أما عليش فيمثل أعلى درجات الشخصية الانتهازية التي لم تكتف بسرقة أموال الصديق بل استولت على زوجته وابنته وكل ممتلكاته، مما جعل مسألة الانتقام منه ونبوية تحتل مركز الاهتمام لدى سعيد مهران.

ولعل أهم الشخصيات التي عاشت عدة مشاعر متناقضة ومتضاربة وجارفة هي شخصية سعيد مهران، لأنه عاش خيانة مزدوجة، الأولى اجتماعية من زوجته وصديقه عليش، والثانية إيديولوجية ثقافية من طرف أستاذه وموجهه رؤوف علوان، مما جعله يحس بالمهانة

ص5

والخزي والعار أمام أسرته وأصدقائه وذاته، فقرر الانتقام من جميع الخونة.

وهكذا يظل جرد القوى الفاعلة – شخصية كانت أو مؤسسات أو جمادات أو حيوانات أو قيما ومشاعر – الحاملة لحركة الفعل التي تمارسها الشخصيات في الرواية أساسية ومهمة في التحليل، لأنها تساهم بطريقة ما من الطرق في الحدث.

الكشف عن البعد النفسي

إن قراءتنا لرواية اللص والكلاب من المنظور النفسي، تنتهي بنا إلى إدراك ما تخفيه الشخصيات من مشاعر وأحاسيس وعواطف متوترة، نستنتج منها عمق الأزمة الإنسانية النفسية التي يعاني منها المجتمع المصري والعربي في خمسينيات وستينيات القرن ال20، الذي قدر عليه أن يعيش في زمن غريب لا يأنس له ولا يشعر معه بالاطمئنان، إن مؤلف اللص والكلاب بهذا المعنى رواية واقعية نقدية رمزية تكشف عن الحالة النفسية للمجتمع من خلال التعمق في شخصية سعيد مهران الذي تعرض لخيانات اجتماعية وسياسية خلقت منه نموذجا بشريا دائم القلق والحيرة، فمن يكون سعيد مهران نفسيا؟ وما علاقته بالإنسان العربي؟.

لقد قدمت رواية اللص والكلاب شخصية سعيد مهران ذلك الشاب الفقير الذي تعرض لأنواع من الحرمان والقهر بمواصفات نفسية جعلت منه نموذجا إنسانيا عربيا يعاني من توتر نفسي وعاطفي وقلق وغربة سواء تجاه من خانوه "نبوية، عليش، رؤوف" أو أحبوه "نور، طرزان، فئة الفقراء" أو إزاء الزمن الماضي والحاضر والمستقبل، فعن طريق استرجاع شريط الألم "وفاة والده، أمه، خيانة الزوجة، الصديق، الأستاذ،" نفهم سر جنون سعيد مهران، فجنونه أزمة نفسية ولدها الإنسان الذي خان شعبه وتنكر للمبادئ، وأزمة ولدها الصديق الذي خان الصداقة، وولدتها الزوجة التي نسيت الوفاء...، لذلك لا غرابة أن يعيش سعيد مهران فراغا عاطفيا، وروحانيا، وغربة، وضياعا، وقلقا، وتوترا، وهذه صورة مصغرة لأسر كثيرة تشارك سعيد هذه المعاناة سواء كان تواجدها داخل أم خارج المؤلف.

وهي أزمة نفسية ألقت بثقلها على العلاقات العاطفية بين الأفراد، بحيث أصبحت أكثر مأساوية، فعلاقات الحب التي يمثلها في المؤلف حب سعيد لابنته وحب نور لسعيد، تتراجع لتفسح المجال للكراهية والحقد، فتكون النتيجة قتل ومطاردة ورغبة في الانتقام، كما أن علاقة الوفاء التي يجسدها في المؤلف وفاء طرزان ونور لسعيد، قد تراجعت بدورها لتحل محلها الخيانة بأبعادها الاجتماعية والسياسية. بل حتى العلاقة الروحانية بين الإنسان وربه تأثرت في وسط هذا المجتمع المادي ودليل ذلك علاقة سعيد برباط علي الجنيدي.

هكذا يبدو العالم النفسي كئيبا وما يزيد من كآبته حضور تيمات الظلم والكره والخيانة، خيانة وظلم وكره أقرب وأعز الناس إليك أو من كان من المفروض أن يحبوا، وتيمة الحب كذلك لكن بوجه جديد يسبب لصاحبه الأحزان أكثر من الأفراح، حب سعيد لسناء الجريح، وحب نور لسعيد الذي فات زمنه.

هكذا يبدو واضحا بأن نجيب محفوظ قد تعمد التركيز على نفسية بطل هذه الرواية لغاية كشف التحولات الصعبة التي يعيشها الإنسان المصري والعربي وتداعياتها على نفسية الفرد خاصة الفقير الكادح.

المنظور الاجتماعي

اشتهر نجيب محفوظ في مجمل رواياته، بتصوير الواقع المصري الاجتماعي تصويرا تظهر من خلاله الصورة الحقيقية للبنية الاجتماعية المصرية، كما تبدو من خلاله معاناة الإنسان المصري الاجتماعية، فما هي طبيعة المجتمع الذي تتحدث عنه رواية اللص والكلاب؟.

ص6

تصور رواية اللص والكلاب واقعيا اجتماعيا متناقضا أفرزته التحولات السياسية في خمسينيات القرن ال20 تختصره فئتان، فئة الأغنياء التي يمثلها رؤوف علوان والتي تمتلك كل شيء، وفئة الفقراء التي يمثلها سعيد مهران والتي تفتقر لأبسط متطلبات العيش الكريم، وهو تناقض اجتماعي سيؤدي إلى ظهور أمراض اجتماعية خطيرة، كالسرقة التي اعتبرها سعيد مهران وسيلة لإعادة حق الفقراء، فمن السارق ومن المسروق؟، والمتاجرة في المخدرات والذي يمارس ذلك هو المعلم طرزان، ناهيك عن الدعارة التي تمارسها نور، ولا تتوقف تداعيات هذا التناقض في ظهور أمراض اجتماعية فقط، بل في ممارسات أخرى أكثر تعقيدا كالخيانة والنفاق والانتهازية التي ذهب ضحيتها سعيد مهران.

هكذا يبدو واضحا أن رواية اللص والكلاب رواية نقدية تنتقد وبشدة الواقع الاجتماعي الذي أفرزته الثورة والذي عمق من معاناة الطبقة الفقيرة وزاد من همومها إلى درجة أن أسرا كثيرة قد تفككت علاقاتها نتيجة الفقر والحاجة، واضطرت إلى بيع شرفها ومبادئها أو النضال من أجل تحققها إلى آخر أنفاس الحياة، فمن يتحمل مسؤولية **منظور** هذا الواقع الجديد؟.

البعد الأسلوبي

يتميز أسلوب نجيب محفوظ في رواية اللص والكلاب بالاقتراب من لغة البساطة والوضوح والدقة في الوصف دونما اهتمام بالمحسنات البديعية، مراعاة للغة العصر التي تأثرت بلغة الصحافة والطباعة وبالمثاقفة، كما تقترب من لغة الحياة اليومية من خلال اعتماد لغة حية لها علاقة بالشارع المصري، بهذا يؤسس نجيب محفوظ لتجربة جديدة تمزج بين اللغة العربية الفصحى واللغة العامية في محاولة لصبر أغوار الإنسان العربي وكشف همومه النفسية والاجتماعية، كما تتميز لغة الرواية بتداخل خيوط السرد، الذي يتداخل فيه صوت الكاتب بصوت السارد والشخصية، الشيء الذي يؤكد بأن الكاتب قد سرد الأحداث بالاعتماد على وضعيات سردية متعددة، من أجل الإحاطة بهموم الشخصية من كل جوانبها، كما تتميز اللغة كذلك باعتماد حقول معجمية كثيرة "حقل الحرية، حقل الموت، حقل الدين، حقل الجسد، حقل السجن، .... " وباعتماد لغة الوصف "وصف الشخصيات، الأماكن.." واعتماد الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي.

القراءة التركيبية

لقد بات واضحا أن رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، رواية واقعية نقدية تشخص بعمق مشاكل الفرد في مجتمع تلاشت فيه القيم النبيلة، وساده الظلم والفساد. هذه الرؤية المأساوية التي يعبر عنها نجيب محفوظ في هذه الرواية، تستخلص من خلال مسار البطل الفردي.

ولا شك أن الإصغاء لمشاكله ولمعاناته مع الذين خانوه، يعكس بالملموس أزمته الداخلية، وهي أزمة تخلع عليه سمة البطل الإشكالي، الذي يطمح إلى غرس القيم الجميلة في مجتمع يفتقد لكل مظاهر القيم والمبادئ، وهذا ما يفسر تركيز الرواية على شخصية البطل في حين تحضر الشخصيات الأخرى في علاقاتها بشخصية البطل.

اللص والكلاب : الجزء 1

تتبع الحدث

الفصل الأول

- خروج سعيد مهران من السجن بعد أربع سنوات قضاها فيه.
- توجه سعيد مهران إلى الحي الذي كان يقطنه.
- اجتماع سعيد بعليش وبحضور المخبر وبعض الجيران لمناقشة مطالبته بابنته وماله وكتبه.
- عليش ينكر وجود المال ويرفض تسليم البنت بدون محكمة ويعطيه ما تبقى من الكتب.

الفصل الثاني

- توجه سعيد مهران نحو طريق الجبل حيث الشيخ صديق والده.
- محاولته إقناع الشيخ بقبول ضيافته.
- محاولة الشيخ التركيز في حواره على القيم الروحية المبنية على الإيمان، وتشبث سعيد بقرار الانتقام من زوجته الخائنة، وعليش الغادر.
- قضاء سعيد أول ليلته في ضيافة الشيخ علي جنيدي.

الفصل الثالث

- توجه سعيد إلى مقر جريدة "الزهرة" وفشله في لقاء صديق الطفولة الصحفي رؤوف.
- توجه سعيد إلى مسكن رؤوف حيث تم اللقاء وتبادل ذكريات الماضي على مائدة الطعام.
- انزعاج رؤوف من تلميحات سعيد التي تنتقد ما عليه من جاه ومكانة اجتماعية.
- انتهاء اللقاء بتأكيد رؤوف على أنه أول وآخر لقاء له مع سعيد.

الفصل الرابع

- استرجاع سعيد شريط الخيانة التي تلقاها من أقرب الناس إليه: عليش: صبيه الذي بلغ عنه الشرطة للتخلص منه والانفراد بغنيمة الزوجة والمال – نبوية: الزوجة التي خانته بتواطؤ مع صبيه عليش – رؤوف: الانتهازي الذي زرع فيه مبادئ التمرد وتنكر هو لها.
- اتخاذ سعيد قرار الانتقام والبداية برؤوف كأقرب فرصة مناسبة.
- سطوه على بيت رؤوف الذي كان يتوقع عودته ونصب له كمينا أوقع به ليطرده من البيت خائبا.

رصد القوى الفاعلة

الشخصيات

- سعيد مهران: بطل الرواية، ضحية مؤامرة الغدر والخيانة خرج من السجن ليثأر من الكلاب.
- عليش: صبي سعيد وبطل المؤامرة، أوقع به في السجن ليظفر بالزوجة والمال.
- نبوية: الزوجة الخائنة التي تواطأت مع عليش للتخلص من سعيد.
- رؤوف: صديق سعيد الذي زرع فيه مبادئ التمرد على المجتمع والطبقية وتنكر لها ولصديقه.
- الطفلة سناء: ابنة سعيد التي لم تتعرف عليه وجعلته يصر على الانتقام لاسترجاعها من الخونة.
- المخبر: وسيط بين سعيد وعليش ويقدم الدعم والحماية القانونية لعليش.

- الشيخ على الجنيدي: صديق والد سعيد، ويمثل الجانب الروحي الغائب عن سعيد.
- سكان الحارة: ويرى فيهم سعيد امتدادا للخيانة والغدر بقبولهم التعايش مع عليش وخاصة المعلم بياضة.

المواقع

- ميدان القلعة: الحي الذي كان يقطنه سعيد، منه سجن وإليه عاد للانتقام وهو مسرح الحدث.
- طريق الجبل: مأوى سعيد، لجأ إليه بعدما ضاقت به السبل وعز الأصحاب.
- بيت رؤوف: شاهد على تبدل القيم وأول نقطة يباشر منها سعيد انتقامه.

الوقائع

- خروج سعيد من السجن ومباشرة تجميع المعطيات التي زادت من تأجج نار الانتقام.
- موقف الخونه زاد من عزمه على الانتقام وبأسرع وقت ممكن.
- شروع سعيد في مباشرة خطة الانتقام والبداية كانت مع صديقه رؤوف الذي أحبط محاولته.

البعد الاجتماعي

الفصول الأربعة تضعنا أمام وضع اجتماعي منحرف يجمع بين الجريمة وفساد القيم مع ما توفره لهم السلطة من حماية وتغطية تزيد من قوة بطشهما وتغلغلهما في المجتمع.

البعد النفسي

ويبدأ هنا بالتوتر والتوجس في اللقاء الأولي ليرتفع إلى الغضب والحقد والرغبة في الانتقام.

البناء الفني

فصول الجزء الأول تمثل مدخل الرواية، تجعلنا في الإطار العام للحدث وتزودنا بكل المبررات التي تفسر ما سيأتي من أحداث متوالية في الفصول اللاحقة.

وعلى المستوى التقني بدأ نجيب محفوظ من الآخر أي من خروج سعيد من السجن لتكشف لنا تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) تفاصيل الحدث القبلية التي كانت وراء دخول سعيد السجن، والبعدية التي تطلعنا على مخطط سعيد الانتقامي، وهو ما أعطى للحوار الداخلي مساحة واسعة في هذه الفصول الأولى، وهو ما جعل السارد حاضرا عبر الرؤية من الخلف التي تجعل صوت السارد في الفصول مهيمناً، يلبس ثوب شخصياته والسرد عن طريق الراوي العارف بكل شيء.

أما اللغة هنا فهي لسان حال شخصياتها اجتماعيا وثقافيا وفكريا.

اللص والكلاب : الجزء 2

ص1

تتبع الحدث

الفصل الخامس

- توجه سعيد إلى المقهى حيث يتجمع أصدقاء الأمس.
- إحضار صاحب المقهى "طرزان" المسدس الذي طلبه سعيد.
- التقاء سعيد بنور التي خططت معه للتغرير بأحد رواد الدعارة وسرقة سيارته.

الفصل السادس

- نجاح الخطة التي رسمتها نور للإيقاع بغريمها مكن سعيد من السطو على السيارة والنقود التي كانت بحوزته.

الفصل السابع

- عزم سعيد على الانتقام من الخونة على التوالي.
- البداية بمنزل عليش الذي اقتحمه ليلا وباغت صاحبه بطلقة نارية أردته قتيلا.
- تغاضيه عن الزوجة لرعاية ابنته سناء.
- هروب سعيد من مسرح الجريمة بعدما تأكد من نجاح مهمته.

الفصل الثامن

- لجوء سعيد إلى بيت الشيخ علي فجرا وخلوده لنوم عميق امتد حتى العصر.
- استيقاظ سعيد على حلم مزعج يتداخل فيه الواقع بالخيال.
- انتشار خبر وقوع جريمة ضحيتها رجل بريء يدعى شعبان حسن.
- انزعاج سعيد من فشل محاولته، وتأسفه على قتل الضحية البريئة.
- عزم سعيد الهروب إلى الجبل تفاديا لمطاردة الشرطة.

رصد القوى الفاعلة

الشخصيات

- سعيد مهران: بطل الحدث، بدأ في تنفيذ ما عزم عليه من انتقام وثأر.
- طرزان: صاحب المقهى يمد سعيد بمساعدات تعينه على متابعة مخططه الانتقامي.
- نور: امرأة تمتهن الدعارة وتقدم الدعم والعون لسعيد إلى حد المخاطرة بحياتها.
- صاحب السيارة: غنيمة عرضية مكن سعيد من إنجاز خطته الانتقامية بكل سهولة.
- الشيخ علي الجنيدي: تحول إلى ملاذ لسعيد كلما ضاقت به السبل.
- شعبان حسن: ضحية كانت ثمنا لتقديرات سعيد الخاطئة.

المواقع

- المقهى: ويمثل السند والحماية الخلفية لسعيد.
-

ص2

- مسكن عليش: مسرح جريمة القتل والبداية الطائشة.
- طريق الجبل: مأوى سعيد لجأ إليه للتخفي بعيدا عن أعين الشرطة.

الوقائع

- شروع سعيد في مباشرة خطة الانتقام بطريقة عملية ومدروسة، إلا أن الفشل كان حليفه مرة أخرى.

البعد الاجتماعي

الفصول الأربعة تضعنا أمام وضع اجتماعي منحرف ومتعفن يجمع بين الدعارة وتجارة السلاح والسرقة والتستر على المجرمين وسقوط أبرياء لا علاقة لهم بالصراع.

البعد النفسي

ويبدأ هنا بالانشراح والتفاؤل أثناء الإعداد للانتقام وينتهي بالإحباط والندم والتوجس بعد فشل المحاولة.

البناء الفني

فصول الجزء الثاني تمثل سيرورة الحدث، حيث تبدأ عجلة الانتقام في الدوران بالإعداد لأول جريمة تخطئ هدفها وعلى المستوى التقني تتبع نجيب محفوظ خطة تنفيذ الجريمة بدقة اعتمادا على الرؤية من الخلف التي تجعل السارد يلبس ثوب شخصياته فنعيش أطوار الحدث بكل تجلياته وتفاصيله.

كما نجد الحركة والفعل تغلب على الكلام الذي جاء مقتضبا ومحدودا بين الشخصيات عكس ما رأيناه في الفصول الأربعة الأولى، وهو ما يبرر هيمنة مكون الوصف والسرد على هذه الفصول.

اللص والكلاب : الجزء 3

ص1

تتبع الحدث

الفصل التاسع

- تسلل سعيد ليلا متوجها إلى شقة نور.
- استحسان سعيد مكان إقامة نور المناسب لاختفائه عن مطاردة الشرطة.
- ترحيب نور برغبة سعيد في الإقامة عندها مدة طويلة.

الفصل العاشر

- ارتياح سعيد بإقامته في بيت نور.
- استرجاعه ذكريات تعرفه على نبوية وزواجهما الذي أثمر البنت سناء.
- التوقف عند غدر عليش وخيانة نبوية.
- عودة نور محملة بالطعام والجرائد التي لا زالت مهتمة بتفاصيل جريمة سعيد مع إسهاب رؤوف في تهويل وتضخيم صورة سعيد المجرم الذي تحول إلى سفاك الدماء.
- طلب سعيد من نور شراء قماش يناسب بذلة ضابط.

الفصل الحادي عشر

- استرجاع سعيد تفاصيل طفولته المتواضعة مع والده البواب.
- تأثر سعيد بتربية الشيخ علي الجنيدي الروحية.
- إعجاب سعيد بشهامة رؤوف الذي زرع فيه مبادئ التمرد وشجعه على سرقة الأغنياء كحق مشروع.
- رجوع نور للبيت منهكة من ضرب مبرح تلقته من زبنائها، ومحاولة سعيد الرفع من معنوياتها المنهارة.

الفصل الثاني عشر

- انتهاء سعيد من خياطة بذلة الضابط.
- تخوف نور من ضياع سعيد مرة أخرى مع اهتمام الصحافة بجريمته مما يزيد من تشديد الخناق عليه.
- ذهاب سعيد إلى المقهى حيث حذره طرزان من التردد عليها لكونها تخضع لمراقبة المخبرين.
- استرجاع سعيد علاقته برؤوف الذي خان المبادئ وغدر بسعيد مما جعل قتله أمرا واجبا بالنسبة له.
- عودة نور ودخولها في سجال مع سعيد حول ماضيها وحياتها الخاصة.

رصد القوى الفاعلة

الشخصيات

- سعيد مهران: بطل الحدث، عامل ذات يحتمي بنور حتى تهدأ العاصفة ويسترجع أنفاسه.
- طرزان: صاحب المقهى عامل مساعد يقدم الدعم اللازم لسعيد لمتابعة مخططه الانتقامي.
- نور: عامل مساعد تمثل الخلاص الأمن لسعيد.
- رؤوف: عامل معاكس، حرض الرأي العام وشدد الخناق على سعيد بمقالاته الصحفية المبالغة في تضخيم الحدث.

ص2

المواقع

بيت نور: عامل مساعد مكن سعيد من الأمان ومتابعة تطورات جريمته عن بعد.

الوقائع

ركون سعيد إلى التهدئة أمام غليان الرأي العام، والإعداد لخطة الانتقام المقبلة.

البعد الاجتماعي

الفصول تبين ما تنطوي عليه المظاهر الاجتماعية البراقة من مآسي إنسانية كارثية.

البعد النفسي

البعد النفسي يغلب عليه الهدوء والرتابة مع ما يتخلله من لحظات التوتر والقلق والتوجس.

البناء الفني

فصول الجزء الثالث تتمة لسيرورة الحدث، حيث يسترجع سعيد أنفاسه بعد فشل عمليته الانتقامية الأولى، والإعداد للعملية القادمة بتغيير الوجهة نحو رؤوف.

وأمام توقف تحركات سعيد أصبحنا نعيش مجموعة من الاسترجاعات وهي الغالبة في هذه الفصول، وهو ما جعل السارد مهيمنا من خلال الرؤية من الخلف، رغم وجود فقرات من الحوار الخارجي الذي يزيد من الإيهام بواقعية الحدث، أما اللغة فتبقى عادية تناسب واقع الشخصيات.

اللص والكلاب : الجزء 4

ص1

تتبع الحدث

الفصل الثالث عشر

- زيارة سعيد لطرزان الذي اخبره بتواجد المعلم بياضة لعقد صفقة.
- اعتراض سعيد المعلم بياضة لمعرفة مكان عليش.
- إطلاق سراح المعلم بياضة بعد الفشل في جمع معلومات منه تفيد في معرفة مكان عليش.
- تغيير سعيد وجهة الانتقام إلى رؤوف.

الفصل الرابع عشر

- ارتداء سعيد بذلة الضابط التنكرية والتوجه نحو بيت رؤوف.
- مباغتة سعيد لرؤوف وهو يهم بالخروج من السيارة.
- فرار سعيد بعد تبادل إطلاق النار مع عناصر الشرطة.
- عودة نور للبيت وهي متخوفة من ضياع سعيد بعد ما تداول خبر تعرض رؤوف لمحاولة اغتيال فاشلة.

الفصل الخامس عشر

- أخبار الجرائد تعلن إخفاق سعيد في قتل رؤوف وسقط البواب ضحية جديدة لخطأ سعيد.
- خيبة أمل سعيد جعلته يصر معاودة المحاولة مهما كلفه ذلك من ثمن.
- عودة نور إلى البيت معاتبة سعيد على استهتاره بحبها وجريه وراء الهلاك.

رصد القوى الفاعلة

الشخصيات

- سعيد مهران: بطل الحدث، عامل ذات يتحرك من جديد مع جريمة ثانية تبوء بالفشل.
- طرزان: صاحب المقهى عامل مساعد يقدم الدعم لتقفي أثر عليش.
- نور: عامل مساعد تمثل سند سعيد وضحية تهوره.
- رؤوف: عامل موضوع المستهدف من عملية الانتقام وأصبح عاملا معاكسا أحبط خطة سعيد وأزم وضعيته.

المواقع

- بيت رؤوف: مسرح الجريمة الثانية الفاشلة.
- بيت نور: عامل مساعد مكن سعيد الاختباء ومتابعة تطورات جريمته عن بعد.

الوقائع

عملية انتقامية جديدة صوبت نحو رؤوف كانت ناجحة على مستوى الإعداد وفشلت بفعل التسرع والتهور.

البعد الاجتماعي

تفشي ظاهرة الصفقات المشبوهة يساعد على تطور الانحراف إلى جريمة منظمة تهدد استقرار المجتمع.

ص2

البعد النفسي

البعد النفسي يغلب عليه التوتر والقلق والتوجس وينتهي بالارتباك والتهور ثم التحسر والندم.

البناء الفني

فصول الجزء الرابع تتمة لسيرورة الحدث، حيث يتطور هنا مع جريمة جديدة تخلف ضحية أخرى بريئة وتعمق أزمة سعيد مع الفشل ومطاردة الشرطة.

مع تحرك سعيد تراجعت وثيرة الاسترجاع دون أن يقلص ذلك من هيمنة السارد عبر الرؤية من الخلف، ووجود فقرات من الحوار الخارجي لكسر رتابة السرد وزيادة الإيهام بواقعية الحدث، أما اللغة فتبقى عادية تناسب واقع الشخصيات على غرار الفصول السابقة.

اللص والكلاب : أهم أبعاد وقيم الرواية

اللص والكلاب : المشيرات النصية الإجتماعية والنفسية والأسلوبية

اللص والكلاب : الخطاطة السردية

8 اللص والكلاب : نماذج محللة

الخطاطة السردية 1: تعريف الخطاطة السردية ومكوناتها

ص1

أمثلة الانطلاق

1) قالت شجيرة الورد: "كنت في قديم الزمان كما قلت لك شجيرة ورد أبيض، وكان يقال عن وردي أنه يشبه الثلج وغيوم الصيف. وفي يوم من الأيام جاء رجل وقعد قريباً مني، وبكى بحرارة، فسألته عن السبب، فقال لي أن ثلاثة أيام مرت عليه دون أن يأكل أي طعام، فآلمني كلامه، وقررت مساعدته، وقلت له: وردي أجمل من الخبز، فاقطف وردة من وردي واجعلها طعامك، ولا بد من أنها ستسكت جوعك بعض الوقت. فقال الرجل لي: أنت بالتأكيد شجيرة حمقاء، فهل الوردة الجميلة تشبع معدة جائع؟ وابتعد عني غاضباً، فخجلت خجلاً عظيماً إلى حد أن لوني الأبيض اختفى، وصرت منذ تلك اللحظة شجيرة تنبت ورداً أحمر اللون".

2) "كان زيد ثريا، وأصبح فقيرا، ثم صار مرة أخرى ثريا".

ملاحظة الأمثلة

المثال الأول

بعد قراءة وتدبر المثال الأول نجده يتكون من ثلاث مقاطع:

- المقطع الأول: ويمثل بداية القصة بتحديد زمن الحدث (في قديم الزمان) وهوية الشخصيات (شجيرة ورد أبيض).
- المقطع الثاني: ويبدأ بالحدث (جاء رجل وقعد قريباً مني، وبكى بحرارة) وتطور الحدث (فسألته – فقال لي – وقلت له) وتأزم الحدث (فقال الرجل لي: أنت بالتأكيد شجيرة حمقاء – وابتعد عني غاضباً) والنتيجة (فخجلت خجلاً عظيماً إلى حد أن لوني الأبيض اختفى).
- المقطع الثالث: نهاية القصة (وصرت منذ تلك اللحظة شجيرة تنبت ورداً أحمر اللون).

من خلال المقاطع المشكلة للقصة نجد أنها تخضع لتراتبية زمنية متسلسلة: البداية – الوسط – النهاية.

المثال الثاني

هذا المثال جاء مختصرا ومركزا بدون تفاصيل أو جزئيات ومع ذلك نجد البداية (كان زيد ثريا) والوسط (وأصبح فقيرا) والنهاية (ثم صار مرة أخرى ثريا).

من هنا يتبين أن طول النص أو قصره لا يغير من بنية الخطاطة السردية في الحكاية أو القصة في حالتي التوسيع والتلخيص.

خلاصة

الخطاطة السردية تمثيل مبسط ومختصر لمختلف العمليات التحويلية الكبرى في مجرى السرد والتي تنتظم وفق البنية التالية: البداية والوسط والنهاية.

ص2

وكل بنية ترتبط بوضعية خاصة:

- البداية: وتمثل الوضعية الأولية أي وضعية الانطلاق، تقدم الفرش العام للحكاية وتتميز في الغالب بالسكون والهدوء.
- الوسط: ويمثل وضعية السيرورة والتحول وفيها يكون التحول والتغيير بطريقة تصاعدية لتعود إلى وضع مستقر من خلال الحدث وتطور الحدث ثم النتيجة.
- النهاية: وهي الوضعية النهائية التي تعرفها الحكاية حيث تعود إلى السكون والهدوء بحسب نهاية الحدث.

الخطاطة السردية 2: طرائق انتظام متواليات الخطاطة السردية ـ وظائف الخطاطة السردية

ص1

أمثلة الانطلاق

1) حمل الرجل ذو الوجه المجدور الحقيبة الحمراء، وانحدر مع شارع "سميحة"، انعطف إلى اليمين وسار بضع خطوات ثم وقف، مزق الحقيبة الجلدية بسكينه فوجد بداخلها ورقة بيضاء... ورقة بيضاء فقط وحيدة، ولا شيء آخر في الحقيبة الحمراء، بصق.... ورمى الورقة في سطل الزبل المجاور ثم طوى الحقيبة الجلدية بعناية ودسها تحت معطفه وتابع طريقه... ".

مقطع من قصة "اللوح المحفوظ" لأحمد بوزفور من مجموعته القصصية "النظر في الوجه العزيز" – منشورات الرابطة الدار البيضاء 1995 ص 112.

2) "كان زيد ثريا ثم بدر أموالا كثيرة، ومنذ ذلك الحين صار فقيرا".

ملاحظة الأمثلة

المثال الأول

بعد قراءة وتدبر المثال الأول نجده يتكون من متواليات سردية جاءت كالتالي:

- الوضعية الأولية: (حمل الرجل الحقيبة وسار في الشارع).
- سيرورة التحول: وتبدأ بالحدث (توقف ومزق الحقيبة ليجد بها ورقة بيضاء) وتطور الحدث (بصق ورمى الورقة) والنتيجة (طوى الحقيبة).
- الوضعية النهائية (وضع الحقيبة تحت معطفه وتابع السير).

من خلال المتواليات السردية المشكلة للقصة نجد أنها تخضع لتراتبية زمنية متوالية: حمل، انحدر، انعطف، وقف، مزق، وجد، بصق، رمى، طوى، دس، تابع.

المثال الثاني

هذا المثال جاء مختصرا ومركزا بدون تفاصيل أو جزئيات ومع ذلك فهو يخضع للمتواليات سردية التالية:

- الوضعية الأولية: كان زيد ثريا.
- سيرورة التحول: بدر أموالا كثيرة.
- الوضعية النهائية: ومنذ ذلك الحين صار فقيرا.

من هنا يتبين من خلال المتواليات السردية المشكلة للقصة أنها تخضع لتراتبية زمنية متوالية تحكمها علاقة منطقية فالتبذير كان سببا في الفقر.

نستخلص من الخطاطة فائدة تحليلية تمكننا من تقسيم النص إلى متواليات سردية، نصنفها زمنيا ومنطقيا، كما تحقق الخطاطة وظيفة تركيبية تمكننا من اختزال مضمون النص وتكثيفه.

ص2

خلاصة

الخطاطة السردية تتتبع متواليات النص السردية انطلاقا من الوضعية الأولية ثم سيرورة التحول والوضعية النهائية.

والمتواليات في الخطاطة السردية نجدها تنتظم وفق طريقتين:

- طريقة التتابع الزمني: وذلك عندما تتعاقب الأحداث زمنيا عبر مشيرات تفيد الزمن.
- طريقة التلازم المنطقي: وتكون بترابط المتواليات عبر العلة أو السببية، حيث كل وضعية تنتج عنها وضعية جديدة.

وبتتبع متواليات النص السردية عبر الخطاطة السردية تتحقق عدة مزايا منها:

- التمكن من تقطيع النص تقطيعا سليما، وتركيز الأحداث في ذهن التلقي، والتعرف على العلاقات التي تربط بينها.
- تحقق وظيفة تحليلية تجعلنا نتعرف سيرورة الحدث والعناصر المتحكمة في تسلسل متوالياته زمنيا ومنطقيا.
- تحقق الوظيفة التركيبية التي تجعلنا نكثف مضمون النص واختزال وقائعه وأحداثه في مقولات مجردة ومركزة.

النموذج العاملي : تعريف النموذج العاملي - مكوناته

ص1

أمثلة الانطلاق

1)

- أكل سعيد التفاحة.
- صاح الديك.
- رن الهاتف.
- تمضي الأيام.

2) الصياد نصب شبكته، ونثر عليها الحب، مرت به حمامة يقال لها المطوقة ومعها حمام كثير؛ فعميت هي وصواحبها عن الشرك، فوقعن على الحبِّ يلتقطنه فعلقن في الشبكة كلهن فقلعن الشبكة جميعهن بتعاونهن، وعلون في الجو؛ فلما انتهت الحمامة المطوقة إلى الجرذ، أمرت الحمام أن يسقطن، فوقعن؛ فنادته المطوقة باسمه، ثم إن الجرذ أخذ في قرض الشبكة حتى فرغ منها، فانطلقت المطوقة وحمامها معها.

عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، تحقيق مصطفى لطفي المنفلوطي – دار الكتاب العربي بيروت لبنان 1984 ص 224 بتصرف.

ملاحظة الأمثلة

المثال الأول

الجمل في المثال الأول جمل فعلية، وقد جاء الفاعل سعيد إنسانا عاقلا في الجملة الأولى، والديك فاعل غير عاقل في الجملة الثانية، والهاتف فاعل جماد في الجملة الثالثة، والأيام معنى مجرد فاعل في المثال الرابع، فكل فاعل يعتبر عاملا صدرت عنه الأفعال التي تنسب إليه، فكل عامل قام بدور يتحدد من خلال الفعل المنسوب إليه.

المثال الثاني

في المثال الثاني نجد أيضا شخصيات عوامل لأنها تؤدي دورا أو مهمة في القصة: الصياد ينصب الشباك، والحمام يقع في الشباك ويحاول التخلص منها، والجرد يساعد الحمام على الخلاص، والشبكة عملت على حجز الحمام.

وبملاحظة كل عامل من هذه الشخصيات نجده يؤدي دورا داخل القصة: فالحمام يمثل العامل الذات لأنه يمثل بطل القصة، والجرد يعتبر عاملا مساعدا للحما م يضاف إلى عامل الحيلة، ويبقى الصياد والشبكة وحيلة الصياد عاملا معاكسا لعامل الذات الحمامة، أما العامل الموضوع فهو رغبة الحمام في الحرية، والعامل المرسل الذي دفع الحمام للقيام بهذا العمل فقد جاء أثرا معنويا يتمثل في الرغبة في الحياة، والعامل المرسل إليه الذي يتجه إليه العمل المنجز هو الانعتاق والتخلص من الشرك وهو أيضا أثر معنوي.

ص2

خلاصة

الشخصيات السردية هي كل مشارك في الأحداث بما ينجزه من أعمال أو يؤديه من أدوار، وهذه الشخصيات قد تكون إنسانا أو حيوانا أو جمادا أو معنى وتسمى العامل وهو الذي يقع منه العمل أو يقع عليه.

والنموذج العاملي هو خطاطة واصفة لبنية العوامل القائمة جزئيا أو كليا في النصوص القصصية، بناء على الأدوار السردية التي تؤديها، وبناء على العلاقات التي تقوم بينها، وعدد العوامل ستة:

- العامل المرسل: وهو الذي يدفع البطل للقيام بمهمة أو عمل.
- العامل المرسل إليه: وهو الذي يتجه إليه العمل المنجز.
- العامل الذات: وهو بطل القصة، يقوم بعمل للحصول على مرغوبه.
- العامل الموضوع: وهو الذي تتجه إليه رغبة الذات/البطل.
- العامل المساعد: وهو الذي يؤازر الذات في مهمتها.
- العامل المعاكس: وهو الذي يمنع الذات من الحصول على رغبتها.

ص2

خلاصة

تشترك الجمل الخبرية والإنشائية في كونها أقوال وأفعال، وكل قول يتضمن فعلا كلاميا إنجازيا يتحقق به الغرض من الكلام سواء إفادته في الإخبار أو الأمر أو النهي أو السؤال....

وكل فعل كلام ينجز عبر أفعال ثلاثة مترابطة:

- الفعل الكلامي: وهو فعل القول المتلفظ به في سياق لغوي تواصلي متعارف عليه.
- الفعل التكلمي: وهو الفعل ألإنجازي الذي يقوم به المتكلم أثناء تلفظه ويمثل الغرض من التلفظ (إخبار، أمر، نهي...).
- الفعل التكليمي: وهو الأثر الذي يحدثه التكلم أو التلفظ في لدى المخاطب كأن يصدق الخبر أو يكذبه، يستجيب أو يرفض...

الأفعال الكلامية 1: تعريف أفعال الكلام

ص1

مثال الانطلاق

جاء في مسرحية "البحث عن رجل يحمل عينين فقط" للكاتب المسكيني الصغير:

"– هولاكو: أريد هذه الأرض مسلوخة الجدران والقباب، منتوفة الريش، أعشق أنهارهم وردة مصبوغة بالدم... يا أيها الجند التتار دمروا مكاتبهم... انسفوا الأبراج والحصون... رقعة الشطرنج تنعي الخلافة والخليفة... (تسمع أصوات التدمير والاستغاثة... يظهر رأس هولاكو فقط وهو يتابع المعركة...).

– طيف الخيال: (يتقدم ليشخص وزير هولاكو وحاجبه... ضربات قرص النحاس... تأذن بدخول كبير التجار وضابط عربي) نحن في خدمتك يا مولاي.

– هولاكو: من يكون هذا القادم المتعثر في هندامه؟

– طيف الخيال: إنه كبير التجار... جاء ليقدم لكم مفتاح المدينة الأولى.

– هولاكو: ما اسم المدينة المفتوحة؟

– طيف الخيال: فلسطين."

ملاحظة المثال

الحوار في المقطع المسرحي يتكون من جمل خبرية: "أريد هذه الأرض مسلوخة الجدران والقباب"، أعشق أنهارهم وردة مصبوغة بالدم "رقعة الشطرنج تنعي الخلافة والخليفة"، "نحن في خدمتك"، " إنه كبير التجار"، "(هي) فلسطين". فكلها تحتمل الصدق والكذب.

كما نجد أيضا جملا إنشائية: النداء "يا أيها الجند التتار دمروا مكاتبهم"، والأمر "انسفوا الأبراج والحصون"، والاستفهام "من يكون هذا القادم المتعثر في هندامه؟" و" ما اسم المدينة المفتوحة؟".

وبملاحظة بعض الجمل الخبرية نجدها تنطوي على أمر ففعل أريد يرد عليه المتلقي بأمرك وكذلك أعشق يكون الرد على الفعل بلك ما تريد فسياق الحوار يؤيد ذلك عندما قال"دمروا...".

فالمعيار الذي يسري على الجمل الخبرية هو احتمال الصدق أو الكذب في المعلومة، والمعيار الذي يجري على الجمل الإنشائية هو النجاح أو الفشل في التأثير على المخاطب فيلبي النداء ويجيب على السؤال ويخضع للأمر أو يرفض ذلك.

فالجمل الخبرية والإنشائية كلها تهدف إلى إنجاز أفعال وتحقيق أغراض يتوخاها المتكلم من كلامه سواء كانت إخبارا أو أمرا أو نهيا أو نداء. وقد تتحقق هذه الأفعال أو لا تتحقق من جهة المخاطب.

فحين تلفظ المتكلمون في المقطع الحواري فقد تلفظوا بفعل كلامي وهو فعل القول (الألفاظ المتلفظ بها)، وهذا الفعل الكلامي يراد به إنجازا ما (ما يريده المتكلم من كلامه) ويسمى الفعل التكلمي والفعل التكلمي موجه إلى المخاطب (يتأثر سلبا أو إيجابا) والأثر الذي يحدثه فيه يسمى الفعل التكليمي. فهناك قول وإنجاز يراد من القول وتأثير يحدثه القول والإنجاز في المخاطب. وهذا ما يعرف بأفعال الكلام (كلامي وتكلمي وتكليمي).

النموذجي : نظام العلاقات بين العوامل

مثال الانطلاق

زعموا أن أرضاً من أراضي الفيلة أجذبت، وقل ماؤها، فأصاب الفيلة عطش شديد، فأرسل الملك رسوله ورواده في طلب الماء. فرجع إليه بعض الرسل، فأخبره إني قد وجدت بمكان كذا عيناً يقال لها عين القمر. فتوجه ملك الفيلة إلى تلك العين ليشرب منها هو وفيلته، وكانت العين في أرض للأرانب، فوطئن الأرانب في أحجارهن، فأهلكن منهن كثيراً. فتقدمت أرنبٌ من الأرانب يقال لها فيروز، وكان الملك يعرفها بحسن الرأي والأدب، فقالت: إن رأى الملك أن يبعثني إلى الفيلة. ثم إن الأرنب انطلقت في ليلة قمراء، ونادت ملك الفيلة وقالت له: إن القمر أرسلني إليك، فأنذرك ألا تعود إلى مثل ذلك، وإنك إن فعلت أُغشِّ بصرك، وأتلف نفسك، وإن كنت في شكٍّ من رسالتي، فهلم إلى العين من ساعتك؛ فإني موافيك بها، فانطلق إلى العين مع فيروز الرسول. فلما نظر إليها، رأى ضوء القمر فيها، فأدخل الفيل خرطومه في الماء، فتحرك فخيل للفيل أن القمر ارتعد. فقال: ما شأن القمر ارتعد؟ أتراه غضب من إدخالي الخرطوم في الماء؟ قالت فيروز الأرنب: نعم. فسجد الفيل للقمر، وشرط ألا يعود إلى مثل ذلك هو ولا أحد من فيلته.

عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة ،تحقيق مصطفى لطفي المنفلوطي – دار الكتاب العربي بيروت لبنان 1984 ص 262 بتصرف.

ملاحظة المثال

المثال عبارة عن قصة تبدأ بالوضعية الأولية وهي ما لحق الفيلة من جذب وعطش، ثم سيرورة الحدث وتتجلى في لجوء الفيلة إلى عين القمر وما خلفه ذلك من أذى للأرانب التي دبرت حيلة تخلصها من ضرر الفيلة ،وأخيرا الوضعية النهائية المتمثلة في عودة الاستقرار والأمان إلى الأرانب.

وفي القصة نجد شخصيات عوامل تؤدي دورا أو مهمة فيها، وبملاحظة كل عامل من هذه الشخصيات نجده يؤدي وظيفة داخل القصة: فالعامل المرسل هو ملك الأرانب الذي يدفع عامل الذات/البطل وهو الأرنب فيروز للقيام بمهمة التوسط لدى العامل المعاكس ملك الفيلة وبطشه الذي يحرم الأرانب من العامل المرسل إليه وهو تحقيق الأمن والاستقرار والحماية، وكان العامل المساعد الذي يؤازر الذات في مهمتها هو الذكاء والحيلة لإبعاد الفيلة عن عين القمر ورد الخطر وهو العامل الموضوع.

وبتمعن في هذه العوامل نجد أن هناك علاقات تجمع بينها كعلاقة التواصل التي تجمع بين المرسل والمرسل إليه بحكم أن ملك الأرانب (المرسل) يعتبر مسؤولا عن (المرسل إليه) الأمن والحماية،تقابلها علاقة صراع بين الحيلة (العامل المساعد) والبطش الذي يقوم به الفيلة (العامل المعاكس)، وعلاقة رغبة بين الأرنب فيروز (عامل الذات) وإبعاد الفيلة عن عين القمر (العامل الموضوع).

خلاصة

الشخصيات السردية هي كل مشارك في الأحداث بما ينجزه من أعمال أو يؤديه من أدوار، وتسمى العامل، والعوامل في القصة تنتظم في أزواج ثلاثة، وكل زوج منها يشكل محورا تؤطره إحدى العلاقات الآتية:

- علاقة التواصل: وهي المحور الدلالي الذي يجمع بين العامل المرسل والعامل المرسل إليه.
- علاقة الرغبة: وهي المحور الدلالي الذي يجمع بين العامل الذات والعامل الموضوع.
- علاقة الصراع: وهي المحور الدلالي الذي يجمع بين العامل المساعد والعامل المعاكس.

الإتساق 1: تعريف الاتساق - الاتساق الدلالي والتركيبي

مثال الانطلاق

"شاع في النقد الحديث البحث في الأصول الاجتماعية للعمل الأدبي أو تفسير الأدب بالنظر إلى أصوله الاجتماعية وتعليل نزعة الأدب بالنظر إلى موقعه الاجتماعي. وفي عملية التفسير هذه، يوجه أنصار هذا الاتجاه اهتمامهم نحو مضمون الأثر، لأنه أقدر على إبراز الدلالات الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية فيه، ومن هنا كان بحثهم في مسألة تأثير البيئة والوسط الاجتماعي في مضمون الأثر الأدبي الذي لا يعدو أن يكون تعبيرا عن موقف اجتماعي محدد، واستجابة لموقف الطبقة التي يجد الأديب نفسه فيها، ولذا لا يمكن أن يعد الأدب حدثا فرديا، بل هو حدث اجتماعي يرتبط في شكله ومضمونه واتجاهاته الفنية بظروف المجتمع وتياراته المختلفة".

ملاحظة الأمثلة

جمل النص تخضع لعملية بناء منضمة ومترابطة تركيبيا ودلاليا، كل جملة تؤدي إلى الجملة اللاحقة وقد تحقق هذا التعالق بواسطة أدواة ووسائل لغوية، ويعرف هذا الترابط المنظم بين الجمل بالاتساق وهو الذي يضمن تماسك النص وتمييزه عن اللانص وقد ساهمت في عملية الاتساق مجموعة من الوسائل والأدوات النحوية والدلالية وهذا ما جعل الاتساق يكون تركيبيا ودلاليا.

فالاتساق التركيبي تم عبر عملية الوصل بين الجمل إما بالعطف (و – أو) أو بالموصولية (الذي – التي) أو التعليل (لأنه – لذا) أو الاستدراك (بل).

والاتساق الدلالي فقد تم عبر الإحالة ووظف فيها الكاتب الضمائر (الهاء – هوء هم) وهي تحيل على ما سبق أي إحالة قبلية، وأسماء الإشارة (هذا – هذه – هنا) وهذه الأسماء منها ما أحال على سابق (وفي عملية التفسير هذه) أي إحالة قبلية، ومنها ما أحال على لاحق (يوجه أنصار هذا الاتجاه) أي إحالة بعدية.

فالضمائر وأسماء الإشارة حققت اتساق النص بربط السابق باللاحق واللاحق بالسابق، كما أنها تحيل على عنصر موجود داخل النص (عملية التفسير هذه) وتسمى إحالة نصية أو مقالية، وقد تحيل على عنصر خارج النص (يوجه أنصار هذا الاتجاه) وتسمى إحالة مقامية.

خلاصة

الاتساق ذلك التماسك الحاصل بين المفردات والجمل المشكلة للنصّ، وهذا التماسك يتأتّى من خلال وسائل لغويّة تصل بين العناصر المشكلة للنص، وهذه الوسائل اللغوية حققت الاتساق التركيبي والدلالي بين عناصر النص.

الاتساق التركيبي

ويتحقق بوسائل لغوية كالوصل الذي يكون بأدوات الربط (و – أو – ف – ثم...) والأسماء الموصولة (الذي – التي – الذين...) وحروف التفسير (أي – أعني – أقصد...) وتحقق الربط عبر عملية الوصل بين متواليات النص.

الاتساق الدلالي

ويتحقق بالإحالة وهي علاقة دلالية بين عنصر محيل وعنصر محال إليه وبهذا تكون إحالة قبلية عندما تحيل إلى ما سبق، وإحالة بعدية عندما تحيل إلى العنصر اللاحق،كما تكون الإحالة مقامية عندما تحيل إلى عنصر خارج النص وإحالة مقالية أو نصية عندما تحيل إلى عنصر داخل النص. ومن الوسائل اللغوية المعتمدة في الإحالة نجد الضمائر وأسماء الإشارة.

الأفعال الكلامية 2: الفعل الكلامي المباشر - الفعل الكلامي غير المباشر

أمثلة الانطلاق

1) قال تعالى: "ربنا لا تزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا وهب لنا من لدنك رحمة إنك أنت الوهاب" آل عمران (8).

2) "– قالت الأم: جاء العريس، حضي برضى السلطان وموافقة أبيك! (...).

– فبكت دنيا زاد قائلة: أليس لي حق القبول أو الرفض؟

– فقالت الأم مستنكرة: إنها رغبة السلطان...

– فتأوهت قائلة: ليتني أهرب من هذه الدنيا...

– تكون فضيحة أكبر وقد لا تسلم أختك من العواقب...

– فأفحمت في البكاء حتى قالت أمها: ليت المشكلات تحل بالدموع...

– فهتفت دنيا زاد: لكني لا أملك إلا دموعي!...".

نجيب محفوظ: ليلي ألف ليلة – مكتبة مصر – القاهرة: 1987 ص 107–108

ملاحظة الأمثلة

في الآية الكريمة نجد فعلين كلاميين الأول يفيد النهي (لا تزغ) والثاني يفيد الأمر (هب لنا)، وهذا الكلام المباشر ليس هو المقصود من المؤمنين لغياب شرط الاستعلاء، وهو ما جعل القوة الإنجازية الحرفية للنهي والأمر مستبعدة وحلت محلها قوة إنجازية مستلزمة تفهم من سياق الكلام وهي الطلب والالتماس. فأصبح للفعل الكلامي (ربنا لا تزغ قلوبنا) فعلين كلاميين الأول مباشر وهو القوة الإنجازية الحرفية للنهي، والثاني غير مباشر وهو القوة الإنجازية المستلزمة التي تفهم من سياق الكلام وهي الدعاء والالتماس.

ونفس الشيء مع الفعل الكلامي (هب لنا من لدنك رحمة) حيث نجد فعلين كلاميين الأول مباشر وهو القوة الإنجازية الحرفية للأمر، والثاني غير مباشر وهو القوة الإنجازية المستلزمة التي تفهم من سياق الكلام وهي الطلب والالتماس.

المثال الثاني مقطع حواري وفعله ألتكلمي عند الأم يفيد الإخبار بحصول أمر وتأكيده وأثر الخبر على البنت هو الفعل التكليمي المتمثل في البكاء الذي يدل على الحزن والرفض، وسؤالها "أليس لي حق القبول أو الرفض؟" لا تطلب من ورائه الجواب ولكن تنكر حرمانها من حق الاختيار، فالاستفهام خرج عن معناه المباشر و قوته الإنجازية الحرفية التي تفيد طلب الجواب، إلى معنى غير مباشر له قوة إنجازية مستلزمة تفيد هنا الاستنكار والاحتجاج، وقول الأم "إنها رغبة السلطان" خرج عن المعنى المباشر الذي يفيد الإخبار إلى معنى غير مباشر يراد به قطع أمل الفتاة في الرفض أو الاحتجاج.

خلاصة

الفعل الكلامي المباشر

هو كل فعل كلامي صريح في الدلالة على الغرض من الكلام إخبارا أو طلبا، وهي أفعال تدل عليها صيغ الجمل وأساليب التعبير الظاهرة، وتنجز هذه الأفعال بقوة إنجازية حرفية متضمنة في صيغ الجمل.

الفعل الكلامي غير المباشر

هو كل فعل كلامي مشتق من الفعل الكلامي المباشر، ومتولد عن استعمال أساليب وعبارات للدلالة على غيرها، وتتحقق هذه الأفعال الكلامية الغير مباشرة بواسطة قوة إنجازية مستلزمة.

ص2

خلاصة

الانسجام لغة هو ضم الشيء إلى الشيء، واصطلاحا هو مجموع الآليات الظاهرة والخفية التي تجعل من خطاب ما مفهوما وقابلا للتأويل. وهو من صنع القارئ وليس وليد الخطاب؛ إذ يحكم القارئ بوجوده من خلال مبادئ وعمليات **متحكمة فيه، وهناك مجموعة من المبادئ والعمليات التي تساهم في تحقيق الانسجام:**

- مبدأ السياق: ويتشكل من علاقة النص بالقارئ مما يمكنه من تحيد ظروف القضية وزمانها ومكانها...
- مبدأ التأويل المحلي: ويرتبط بقرائن النص التي يؤول بعضها بعضا، فنعرف موضوع النص والعلاقات والقرائن التي تربط بين عناصره.
- مبدأ التشابه: ويتم ذلك عبر تشابه النص مع نصوص أخرى في القضية التي يقاربها.
- مبدأ التغريض: ويقصد به الموضوع الرئيسي/ [النواة الرئيسية] الذي يتمحور حوله الخطاب المدروس.

وهذه المبادئ ساهمت في تحققها عمليات أساسية ساهمت في بناء الانسجام منها:

- الخلفية المعرفية: وهي ما يحمله المتلقي من معلومات ومعارف تمكنه من التأويل والتفسير والتحليل.
- الخلفية التنظيمية: وهي ما نستحضره من تمثلات حول النص مرتبة بانتظام كتحديد مجال النص وجنسه ونمطه وخلفيته النظرية، مما يساعد على فهم النص والانسجام مع معطياته.

الإنسجام : تعريف الانسجام - مبادئ الانسجام - عمليات بناء الانسجام

ص1

أمثلة الانطلاق

"إن مؤرخي الآداب العرب، وإن اتفقوا على القول بتأثير الوسط الاجتماعي في الأدب العربي الذي يظهر فيه، لم يتفقوا على أي العوامل الاجتماعية يؤثر أكثر من غيره في الآداب، فذهب زيدان والزيات إلى أن العامل السياسي هو المؤثر الأقوى في الأدب (...) ولكن طه حسين لم ير في ذلك رأيهما، إذ العامل السياسي عنده لا يعدو أن يكون مؤثرا من بين مؤثرات أخرى عديدة في الأدب (...) وأما الرافعي فإن العامل السياسي عنده يؤثر في الأدب حينا، ولا يؤثر فيه حينا آخر."

حسين الواد "في تاريخ الأدب – مفاهيم ومناهج" المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت 1993 ط3 ص 76

ملاحظة الأمثلة

بقراءة النص يتبين أنه تحققت فيه شروط الاتساق تركيبيا ودلاليا ومعجميا عبر روابط ووسائل لغوية.

وبتمعن مضمونه نعرف أنه نص نقدي يتناول قضية تأثير الوسط الاجتماعي في الأدب العربي، فمكونات النص تجمع بينها علاقات متينة يدركها المتلقي، ويستطيع تأويلها تأويلا مناسبا،وهو ما يحقق انسجامنا مع النص.

وهذا الانسجام تم عبر عدة مستويات أو مبادئ وعلى رأسها:

- مبدأ السياق: فعند قراءة النص عرفنا أنه نص نثري نقدي ويركز على قضية نقدية محددة وهي أي العوامل الاجتماعية أكثر تأثيرا في الأدب العربي. وهذا قربنا من النص وجعلنا ننسجم معه.
- التأويل المحلي: ويتجلى ذلك من خلال قدرتنا على تأويل ما جاء في النص من مفردات تجمع بينها علاقات جعلتها منسجمة مع بعضها ومع القارئ فمؤرخي الأدب العربي نجد منهم في النص (طه حسين وأحمد الزيات وزيدان ثم الرافعي) وكلهم اهتموا بقضية تأثير الوسط الاجتماعي في الأدب العربي.
- مبدأ التشابه: بقراءة النص نجده يتشابه مع نصوص نقدية أخرى تهتم بالجانب الاجتماعي في الأدب العربي، كالتي رأينا في درس النصوص ("علم اجتماع الأدب"، لحميد لحمداني)، فتحقق الانسجام من خلال مبدأ التشابه.
- مبدأ التغريض: بقراءة النص نجده يتمحور حول تيمة مركزية تتكرر عبر النص وهي الأدب العربي محور الدراسة في النص وفيه تصب كل المحاور الجزئية المطروحة في النص، فتحقق الانسجام عبر هذا المبدأ مبدأ التغريض (الكلمة المحور).

وبتتبع مبادئ الانسجام المحصلة نجد أنها تحققت عبر مجموعة من العمليات التي قربت بين النص والمتلقي وأول هذه العمليات المعرفة الخلفية، وهي المخزون الفكري والثقافي الذي يجعلنا نفكك ونأول المفردات المختزلة في النص فنتعرف دلالاتها وأبعادها الفكرية (تاريخ الأدب – الوسط الاجتماعي – طه حسين – العامل السياسي..).

وهذه المعرفة الخلفية تمكننا من تنظيم أفكار النص من العام إلى الخاص حسب الأهمية فالنص دراسة أدبية نقدية تهتم بتاريخ الأدب العربي، واختلاف المؤرخين حول أي العوامل الاجتماعية يؤثر أكثر من غيره في الآداب، وكل هذه الخطوات تمت عبر العملية التنظيمية.

الاتساق 2: الاتساق المعجمي: التكرار والتضام

أمثلة الانطلاق

1. شرعت في الصعود إلى القمة، الصعود سهل للغاية.
2. شرعت في الصعود إلى القمة، التسلق سهل للغاية.
3. شرعت في الصعود إلى القمة، العمل سهل للغاية.
4. شرعت في الصعود إلى القمة، الشيء سهل للغاية.
5. لماذا يتوجع هذا الولد الصغير في كل وقت وحين؟ البنات لا تتوجعن.

ملاحظة الأمثلة

كل مثال من الأمثلة يتكون من جملتين تحقق بينهما الاتساق الذي وحد بينهما، إلا أن الاتساق بين كل جملتين لم يتحقق بالوصل أو الإحالة.

1. فالمثال الأول نجد كلمة (الصعود) تكررت في الجملتين، فالتكرار اللفظي حقق الاتساق بين الجملتين.
2. أما المثال الثاني فقد تكررت كلمة (الصعود) في الجملة الثانية من خلال مرادفها (التسلق) فحقق بذلك الترادف الاتساق.
3. والمثال الثالث تكررت كلمة (الصعود) في الجملة الثانية عبر كلمة (عمل) وهي تدل على معنى عام وهو ما ضمن الاتساق بين الجملتين.
4. وفي المثال الرابع نجد في الجملة الثانية كلمة (الشيء) تعود على كلمة (الصعود) الواردة في الجملة الأولى وهي أعم وأشمل من كلمة (عمل)، فتحقق بذلك الاتساق.
5. وبملاحظة المثال الخامس نجد أن الاتساق بين الجملتين يعود إلى علاقة معجمية أيضا، ولكن ليس عبر التكرار، وإنما هنا عبر علاقة التضاد أو التعارض (الولد ≠ البنات)، وهناك علاقات أخرى يتحقق عبرها الاتساق كعلاقة الجزئية (إصبع/يد)، وعلاقة الكلية (بستان/زهرة)، وعلاقة الترتيب في العدد(واحد/اثنان)، وعلاقة الترتيب الإداري (الناظر/المدير).... وهذا النوع من الاتساق المعجمي يسمى التضام.

خلاصة

الاتساق المعجمي مظهر من مظاهر اتساق النص يربط بين جمله بدون وصل أو إحالة، وإنما عبر العلاقات المعجمية القائمة بين مفردات النص ووحدات من جمله، ويحققها التكرار والتضام.

- الاتساق المعجمي بواسطة علاقة التكرار: ويتم بتكرار عنصر معجمي بعينه،أو بمرادفه، أو عنصر مطلق أو عام شامل له.
- الاتساق المعجمي بواسطة علاقة التضام: ويتم عبر توارد زوج من الكلمات ترتبط بعلاقة معجمية غير التكرار كالطباق، والجزئية، والكلية، والعموم، والخصوص، والترتيب، والمجاورة، وغيرها من العلاقات الممكنة بين مفردات النص ووحداته.

أساليب الحجاج 1: مسلمات الحجاج وتقنياته

ص1

تعريف الحجاج

الحجاج لغة مصدر لفعل حاجج، ومعناه الغلبة عن طريق الإدلاء بالحجج والبراهين، واصطلاحا هو فاعلية جدلية تداولية، وحوار استدلالي يقوم على إيراد الحجة والبرهان لأجل إقناع الآخرين بفكرة، أو أطروحة، أو موقف، أو تصور معين تُجاه مشكل من مشاكل الحياة اليومية أو الاجتماعية، أو قضية ما للتأثير في المتلقين.

موضوع الحجاج دراسة تقنيات الخطاب التي تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو الزيادة في درجات ذلك التسليم". وغاية كل حجاج ليست هي الصواب أو الصحة، بل التأثير والإقناع..

يمزج الحجاج بين الاستدلال العقلي وعوامل التأثير العاطفية وبلاغة الخطاب، ليحمل المتلقي على تعديل رأيه أو سلوكه أو مواقفه، فيُذعن لأطروحة ما أو يزيد تسليمه لها. وذلك استنادا إلى عناصر حجاجية ووسائل إقناع تتخذ مسارا محددا انطلاقا من استراتيجية المرسل وأهدافه ومقام إرسال رسالته، واستنادا إلى براهين وأدلة وأساليب تفسير ولغة فنية، أو تقريرية، تساعد في التأثير على المتلقي والدفع به إلى الإقتناع.

مسلمات الحجاج (منطلقاته / مقدماته)

يختار المحاجج مقدمات يكون الجمهور مسلما بها، ويعمد إلى جعلها تبدو حجاجية من خلال ترتيبها وفق مقصديته، ولنتعرف على نماذج من هذه المسلمات:

الوقائع Les faits

وتمثل المشترك الذي لا يكون عُرضة للدحض أو الشك بين الناس، فهي مُسلم بها. وتنقسم إلى وقائع مُشاهدة من ناحية، ووقائع مُفترضة من ناحية أخرى، مثل الوقائع الأدبية والثقافية (سوق عكاظ) (وقد تكون من الشعر والأحداث والعصر وأقوال الأدباء..)، والتاريخية (التقسيم السياسي للدول العربية) وقد تكون سياسية واجتماعية ودينية وطبيعية وعلمية. إن الوقائع والأحداث تعلل وجود الظاهرة أو التجارب باعتبارها وقائع تتضمن عبرة أو موعظة..

الحقائق Les réalités

أنظمة أكثر تعقيدا من الوقائع، وتقوم على الربط بين الوقائع، ومدارها على نظريات علمية أو مفاهيم فلسفية أو دينية..

الافتراضات Les présemptions

تحظى هي كذلك بالموافقة العامة، ولكن الإذعان لها والتسليم بها لا يكونان قويين حتى تأتي في مسار الحجاج عناصر أخرى تُقويها. وتُحَدد بالقياس إلى العادي Lي نورمال أو المحتمل Lي پرايسيمبلابلي ، وهما يتغيران بتغير الحالات (فالعادي بالنسبة لك هو غير ذلك بالنسبة لشخص آخر)، كما يتغيران بحسب الجماعات البشرية في كل مجالات الحياة.

القيم Les valeurs

تنطبق القيم على الأقوال الذي يُتجاوز فيه الحياد، وتخضع لتراتبية معينة، بحيث إن ترتيبها في البنية الحجاجية أهم من القيم في حد ذاتها والقيم نوعان : مجردة (العدل، الحق) ومحسوسة (الوطن، الأمة..). إن عرض الأدلة يستند إلى قيم و معايير معينة مثل : القيم الاجتماعية : العادات والأعراف والتقاليد المتداولة اجتماعيا ، والقيم الأخلاقية : الحَسنُ والسيئ والواجب / القيم الدينية : الحلال والحرام، والجائز والمرفوض، والقيم الجمالية: الجميل والقبيح، والقيم العلميـة : الخطأ والصواب..

ص2

الهرميات Les hiérarchies

ليست القيم مطلقة، بل هي خاضعة لهرمية ما؛ فالجمال والنافع.. درجات. والهرميات بعد ذلك نوعان : مجردة، (مثل اعتبار العدل أفضل من النافع)، ومادية محسوسة، (كاعتبار الإنسان أعلى درجة من الحيوان، والإله أعلى درجة من الإنسان). إن البنية الحجاجية أهم من القيم نفسها. وإن كانت تسلم بها جماهير سامعين عدة، فإن درجة تسليمها بها تكون مختلفة من جمهور إلى آخر، وهو ما يعني أن القيم درجات وليست كلها في مرتبة واحدة. إن ما يميز كل جمهور ليس القيم التي يسلم بها بقدر ما يميزه ترتيبه إياها.

تقنيات الحجاج

وهي الأدلة التي تقوم على مبادئ منطقية ونذكر منها:

- عدم التناقض: تناقض قضيتين داخل سياق واحد كأن يُقال (إن المنهج البنيوي يصف الظواهر المدروسة ولا يصفها).
- التحديد / التعريف/ الشرح: تحديد ماهيته الشيء وشرح مدلوله وتحديد وظائفه وصف خصائصه.
- الوصف: وصف مكونات الظاهرة وعناصرها.
- التوقع: الاستدلال على قضية بإمكانية وُقوعها. كقولنا: إذا أغرق الشاعر في الرمز و الإيحاء، فمن المحتمل أن يُنفر القارئ من قراءة هذا الشعر.
- الافتراض: افتراض آثار أو نتائج ستحدث إذا طبقنا أو استعملنا معطى معينا. (إذا آمنا بلا جدوى التقسيم السياسي، فلا بد أن نصل إلى تحقيق وحدة الأدب العربي بإعادة النظر في مواده وأصوله..).
- البديل: طرح بديلين / بدائل، وواعتبار اختيار أحدها له نتائج معينة في قبول الدعوى أو رفضها. (إما نُبسط الشعر للقارئ ونُضحي بالشاعرية، وإما نحافظ على شاعرية القصيدة ويرقى القارئ إلى مستواها).
- التضمن: وجود قضية تضمن أخرى (قياس مُضمر) ويعني إضمار النتيجة في المقدمات. (إذا كان الشاعر من جيل الشباب فمن الطبيعي أن يتبنى نظرتهم إلى الشعر).
- إدماج الجزء في الكل: وفيه تتم البرهنة على أن ما يصدق على الكل يصدق على الجزء.
- التقسيم أو الاستقصاء: تقسيم الكل إلى أجزاء.
- التضاد : البرهنة على صحة القضية من خلال فساد نقيضها.
- المقارنة: تقويم الشيء بالنظر إليه من زاوية الآخر.
- التشابه: أسلوب نفسر به ظاهرة عن طريق مقارنتها بظواهر تشبهها
- الوصل السببي/ التعدي: يكون بين ظاهرة وبين نتائجها أو مسبباتها. كأن نبين تعالق أو ارتباط قضيتين أو مسألتين، بواسطة ثالثة تُوجد بينهما مثل (إذا كانت الثورة دعوة إلى التجديد، وكان الشاعر الحديث ثوريا، فمن البديهي أن يتبنى التجديد). و الوصل السببي له ثلاثة أضرب حجاجية: حجاج يرمي إلى الربط بين حدثين متتابعين بواسطة رابط سببي، مثل: اجتهد فتنجح ، وحجاج يستخلص من حدث ما وقع سببا أحدثه وأدى إليه، مثل: نجح لأنه اجتهد، وحجاج يرمي إلى التكهن بما سينجر عن حدث ما من نتائج، مثل: هو يجتهد فسينجح.
- البراغماتية: تقويم عمل أو حدث ما باعتبار نتائجه الإيجابية أو السلبية.
- الاتجاه: تحذير من مغبة انتشار ظاهرة ما (الاهتمام بالبيانات المرتبطة بالمؤلف يُلغي أدبية النص)
- السلطة: تُتخذ أعمال أو أحكام شخصية ذات سلطة حجية على صحة أطروحة ما. كأن يُستدل على شيء ما انطلاقا من أقوال العلماء، أو الأنبياء، أوالرأي العام.
- الرمز: إذا عرف المتلقي نوع العلاقة الرابطة بين طرفيه غدا حجة.كأن يوظف المتكلم رمزَ الميزان في حجاجه.

ص3

- الاستشهاد: الشاهد حجة جاهزة، يُستعان بها لتقوية درجة التصديق ولغاية التوضيح. ويعني اللجوء إلى أقوال ومأثورات من الثقافة الرائجة كاستشهاد نجيب العوفي بأبيات شعرية في سوسيولوجية القصيدة العربية.
- الإخبار: تقديم معلومات أو بيانات تُدَعِّمُ وِجهة النظر المعارضة. (الحداثة اليوم في العلم كما في الأدب والفلسفة والمناهج والاجتماع والاقتصاد لا وطن لها).
- السرد والحكي: أسلوب، توظف فيه الأحداث والوقائع لتفسير مفهوم أو موقف. كسرد أحداث أو وقائع تفسر وتعلل ظهور تجربة الحداثة.
- التمثيل: حجاجيته تكمن في كونه ليس علاقة مشابهة ولكنه تشابه علاقة. وتدخل فيه الاستعارة إذا تم تكييفه. يقول تعالى:"مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذ بيتا وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت (العنكبوت / 45). فالعلاقة بين العناصر ليست علاقة تشابه بل تشابه علاقة، بل علاقة المشركين بأوليائهم تُشبه علاقة العنكبوت ببيته.
- التماثل: صيغة التماثل ليست إلا طريقة شكلية نتوخاها في تقويم شيء ما تقويما إيجابيا أو سلبيا عن طريق الحشو. كقولنا : "حين أرى ما أرى أفكر فيما أفكر" أو "الرجل رجل".
- السخرية: السخرية بالرأي المعارض لبيان خطأ موقف الخصم. ومجاله المقال في علاقته بالمقام. (السقوط من على ظهر الحمار أكثر إيلاما من السقوط من على ظهر الجمل، لكون الأخير يعطي الفرصة للساقط أن يتهيأ للسقوط).
- السؤال والحوار: أي طرح أسئلة تدعو إلى حوار مع المتلقي. (لاحظ الطابع الحجاجي / الإقناعي للحوار المبني على السؤال والإجابة بين الشخصيات في مسرحية " امرؤ القيس في باريس").

مسار الحجاج (مسار الاستدلال / أساليب بناء المفهوم)

أسلوب الاستقراء/ القياس الاستقرائي

وهو الانطلاق من مقدمات جزئية للبرهنة على صحة النتيجة؛ أي من الأمثلة والظواهر إلى المفهوم العام، ويتحقق بالخطوات التالية : الظواهر والأمثلة التي تميز المفهوم ـ العلاقة المشتركة بين تلك الظواهر ـ تعميم الخصائص على سياق مغاير ـ استقراء مفهوم عام.
لقد استخدم الكاتب أسلوبا استقرائيا انتهى فيه إلى حكم عام يؤكد فيه صحة منطلقه، مفاده تحكم بنية الثبات في القصيدة كلها.

أسلوب الاستنباط / القياس الاستنباطي

وينطلق من مقدمات أو مسلمات عامة للوصول إلى حالات خاصة؛ أي من الفرضية الكلية، وتأتي بعد ذلك المقدمات لتأكيد الفرضية أو دحضها. ويتحقق بالخطوات التالية : تقديم تعريف مجرد للحداثة الشعرية مثلا ـ فحص صحة التعريف بأمثلة وظواهر ـ البحث عن العلاقات المشتركة بين الظواهر والأمثلة ـ تعميم الخصائص على أمثلة أخرى ـ تأكيد المفهوم المُصاغ في البداية أو دحضُه.

أسلوب القياس

من أشكال الاستنباط نخلص فيه إلى نتيجة انطلاقا من قضيتين إحداهما صغرى والأخرى كبرى.

الأسلوب الاضرابي

يدعي المحاجج إيهاما قبوله بأطروحات الخصم ليدحضها في ما بعد.

ويعتمد الحجاج في الاستقراء والاستنباط معا على علاقة لزومية بين المقدمات والنتائج.

أساليب الحجاج 2: مقومات الحجاج اللغوي والبلاغي

ص1

تقديم

للحجاج مقدمات تخضع للاختيار، واختيار المقدمات يخضع بدوره لطريقة العرض (إجادة الكلام والكتابة وفن التعبير)، فطريقة العرض وتقنياته اعتبرت في الماضي روح الخطابة. لقد ظهرت منذ السبعينيات من القرن العشرين نظريات لسانية، حاولت تجاوز المفهوم التقليدي للحجاج، كما أرسى دعائمه أرسطو، وطوره أنصار البلاغة الجديدة. وتقوم هذه النظريات على أن اللغة تؤدي بالأساس وظيفة حجاجية؛ فالحجاج يعتمد، إضافة إلى الاستدلال العقلي، عوامل التأثير العاطفي وبلاغة شكل الخطاب. إنه من هذا المنظور علاقة بين عملين لغويين لا بين قضيتين، ومن هنا بات بالإمكان فحص مختلف الأساليب والظواهر اللغوية: الدلالية، والصوتية، والتركيبية، والصرفية، والبلاغية.. من منظور حجاجي.

فما هي الخصوصيات الحجاجية لبعض الأساليب اللغوية والبلاغية؟ وما هو الدور الحجاجي للأساليب النحوية والبلاغية؟

التمثيل

1. جاء في النص التطبيقي لنجيب العوفي: "وعلى الرغم من المحاولات الدائبة التي قام بها دعاة التجديد والابتداع لزعزعة هذا "العمود الحديدي"، إلا أن رسوخه كان أقوى.."
2. وجاء في نص "من البنية إلى الدلالة": " وإذا نحن تأملنا هذه المقطع الأول بصرف النظر عن تسلسل الكلام في أبياته ألفناه يصرف عناصر ثلاثة ثم تحديدها في البيت الأول "
3. وجاء فيه أيضا: " على أن الذي ينفي نفيا نهائيا ظرف النداء ونصه إنما هو البيت الأخير المتضمن لنص الجواب.."
4. وجاء في نص " المنهج البنيوي": " لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحديد علاقة الأدب كأعمال إبداعية ـ بالحياة، لأنهم منذ البداية جددوا مجال عملهم: إنه ليس لغويا، ولكنه ميتالغوي"
5. قال تعالى: " مثل الذين حُمِّلوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا " (سورة الجمعة ـ آية : 5)
6. وقال أبو تمام: لا تسقني ماء الملام فإنني صبٌّ قد استعذبتُ ماء دموعي
7. يقول البارودي في قصيدته (لي في من مضى مثلٌ): فؤول، وأحلام الرجال عوازبُ صؤول، وأفواه المنايا فواغرُ ـ زُرْقٌ حوافرُه، سُودٌ نواظـــرهُ خُضْرُ جحافله، في خَلْقه مَيَلُ
8. " هذا الناقد بنيوي المنهج، إذن فإنه سيصف البنية الناظمة للنصوص التي يحللها. "
9. ولا اختلاف بين هذين المقطعين إلا في الظرف يأتي بيتا واحدا على ستة أبيات في الأول، وبيتين على ثلاثة في الثاني، ولكنه اختلاف اتساق يحكمه منطق هندسي دقيق" (من نص:"من البنية إلى الدلالة")
10. يقول الكاتب في نص (من البنية إلى الدلالة): " وقد سيطر التقابل على بنية القصيدة حتى قابل ظرف المقطع الأول ظرف المقطع الثاني، ونفى الجواب في المقطع الثاني النداء في المقطع الأول ".

التحليل

أساليب الحجاج اللغوية

1) أعتمد العوفي في المثال الأول على التوصيف (العمود الحديدي)، للتعبير عن وجهة نظره تجاه الموضوع، وهي وجهة نظر تُضمر أحكام قيمة تستهجن صرامة الأسس الشعرية في "عمود الشعر" من خلال النعت، الذي نهض بدور حجاجي لكونه يُفضي إلى إصدار حكم إيجابي للتحسين أو التقدير، أو حكم سلبي للتقبيح والاستهجان. لذا فالملفوظ الحجاجي على عكس الملفوظ الاستدلالي يقوم على تعدد الدلالات والتأويلات، وهو مُعطى محفوف بالغموض.

ص2

إن من مظاهر اختيار المعطيات وجعلها ملائمة للحجاج اختيار النعوت أو الصفات Lيس چهويخ ديس قواليفيچاتيونس فالصفات تنهض بدور حجاجي يتمثل في كون الصفة إذ نختارها تجلو وجهة نظرنا وموقفنا من الموضوع ويبدو هذا خاصة حين نجد صفتين متناظرتين ولكنهما متعارضتان قابلتان لأن تظهرا في الخطاب، ويكون اختيار إحداهما كاشفا عن رؤيتنا الخاصة، فأن نقول مثلا "إن فلانا سارق"، يكون القصد الحجاجي من إطلاق الصفة هو تحديد نوع الموقف الذي ينبغي أن يحكم به عليه، أي نوع العقاب الذي عليه أن يلقاه. إن من مقومات الحجاج النعوت باعتبارها مُفضية إلى التصنيف.

2) صيغ المثال الثاني تركيبيا باعتماد أسلوب الشرط حيث تلازمت النتيجة الكائنة في جواب الشرط، بتحقق فعل الشرط، وارتبطا سببيا تتابعيا. ويعبر الشرط عن التفكير الاستنتاجي واستدعاء السابق اللاحق.

3) في المثال الثالث: تكمن حجاجية أسلوب القصر في الحصر؛ حيث يُضيّق الإمكانات الحجاجية للقول ويقيدها في معنى واحد.

4) ينفي الكاتب في المثال الرابع عن المنهج البنيوي تحليل النصوص الأدبية في إطار علاقتها بما هو خارج النص. وحجاجية النفي تتمثل في كونه لا يرد إلا في مقام مواجهة الغير والرد على إثباتٍ حاصلٍ أو ممكن الحصول من قِبل الغير.

5) في المثال الخامس آية كريمة فيها تشبيه، وحجاجيتها في وضوح المشبه به وقوته. وفي المثال السادس استعارة، وهي أقوى تأثيرا من التشبيه. و تكمن حجاجية الصور في المثالين الخامس والسادس في حفزها للمتلقي على البحث عن العلاقة التي تجمع بين الطرفين، وهي علاقة يمكن اعتبارها علاقة استلزامية، تتحدد في التوضيح والإفهام. علما أن الاستلزام والاستدلال عموما في الحجاج ينبني على النسبية والاحتمال، وليس على اليقين كما هو الشأن في البرهان.

من الأشكال والصيغ اللغوية ذات المدى الحجاجي الوجوه أو الصور البلاغية Fيعوريس التي كثيرا ما نُظر إليها نظرة أدبية حصرتها في وظيفة التحسين والتنميق. ومن هذه الصور البلاغية التي تساعد على التوحيد بين الخطاب وجمهوره، وتُمهد السبيل إلى إقناعه "التعريف الخطابي"، وهو صورة تُستخدم لا على سبيل شرح معنى كلمة، وإنما لتُبرز بعض المظاهر الحافلة بواقعة مما قد يعزب عن ذهن السامع. ومن هذه الصور البلاغية كذلك الكناية والمجاز المرسل، والاستدراك، والإسهاب L'امپليفيچاتيون، والالتفات في الأزمنة، وفي الضمائر والتلميح والشاهد والاستفهام..

7) افتخر الشاعر في المثال السابع بتفرده في قول الشعر، وبتميز فروسيته أمام المهالك. ولإيصال هذا المعنى وتقريره في نفس المتلقي، عمد إلى خلق نوع من المشابهة بين الوحدات المعجمية المكونة للشطر الأول، مع مقابلاتها في الشطر الثاني، مشابهة مست المستويين النحوي والصرفي. وهذا التوازي يخلق لدى المتلقي المتعة، ويمكنه من إدراك الحجة بيُسر إذا صيغت في أفكار متقابلة. وهكذا فإن جميع أوجه الموازنات الصوتية تصير وسائل حجاجية مهمة.

وفي نفس قصيدة البارودي تم تكرار بعض الحروف، والكلمات، والصيغ الصرفية، والنسق العروضي.. وغيرها من المواد الصوتية التي يُكْسِبُ تراكمها النصَّ الشعري شعريته. والتكرار اللفظي الخالص يفيد معنى التأكيد أو التكثير أو التعجب، أما تكرار اللفظ واختلاف المعنى (الجناس) فهو تأكيد لاختلاف المعنى. بينما يُضفي الوزن / البحر الشعري على القصيدة توازيا غير منظور بتكرار تفعيلة واحدة أو تفعيلتين على الأكثر. وهذا التكرار (سواء كان صوتيا أو لفظيا أو تكرار مضمون) يوحي بشدة حضور الفكرة المُزمع إيصالها، ويعمل على تثبيتها وضمان إذعان المتلقي لما يُقال. من تم فالتكرار وسيلة حجاجية مهمة أيضا.

ص3

لا يمكن دراسة البُنى الأسلوبية منفصلة عن أهدافها الحجاجية، فحتى ما ينشأ في الخطاب من تناغم وإيقاع وغير ذلك من الظواهر الشكلية المحضة يمكن أن يكون له تأثير حجاجي من خلال ما يتولد من إعجاب ومرح وانبساط وحماس لدى الجمهور.

من طرائق العرض الحجاجية اعتماد الإطناب والإيجاز(فالإيجاز خصيصة الآيات المكية لتحريك العواطف، والإطناب خصيصة الآيات المدنية لقيامها على الاستدلال ومقارعة بني إسرائيل بالحجة). والتكرار لإبراز شدة حضور الفكرة المقصود إيصالها والتأثير بها، وكذلك كثرة إيراد الحكايات الدائرة حول الموضوع وإن تضاربت في شأنه، وذلك للفت النظر إلى أهميته.

من جهة أخرى فإن من أكثر ما يساعد على الإشعار بمدى حضور الحدث الإشارة إلى مكان وزمان حدوثه، واستخدام اللفظ الحسي المجسد دون اللفظ المجرد، كقول شكسبير " أولئك الذين اخترقت خناجرهم جسد القيصر" بدل أن يقول (أولئك الذين قتلوه)، فمن شأن اللفظ الحسي أن يزيد في درجة الحضور.

نستنتج أن انتقاء المتكلم لمفردات لغته وتشكيله الفني للمادة الصوتية لا يخلو من مقصدية ودلالة وطويَّة تتناسب ومعطيات مقام معين. وهذا هو سر القيمة الحجاجية لتلك المكونات اللغوية والفنية.

الروابط اللغوية / الحجاجية

الربط بين القضايا بواسطة أدوات الاستئناف التي تبني النتيجة على السبب، أو تُحدث هرمية في شأن القيم، مثل (الواو، لكن..) ومن ذلك أيضا عبارات من قبيل (رغم أن، وإن كذا.. فإن..)، إنها تقنيات تُتيح للخطيب سلاسة انقياد السامعين إلى حيث يريد أن يقودهم. والكثير من الروابط اللغوية / الحجاجية، مثل: (حروف العطف، لكن، إذن، لهذا، حتى ...) تؤدي وظيفة حجاجية تتحدد في نوعية العلاقة التي تربط بها بين السابق واللاحق من الأقوال.

إذا سلمنا بأن اختيار المفردات يخضع لمقصدية المتكلم الحجاجية، فإن هذا الانتقاء يخضع بدوره لسُلمية حجاجية تتجه تصاعديا من الأدنى إلى الأعلى، ومن الأهون إلى الأقوى، بحيث إن كل قول يصير حجة يُفضي إلى نتيجة. ولنستوعب ذلك أكثر نتأمل الأمثلة التالية:

8) يتضمن المثال الثامن حجة ونتيجة، أما الحجة فهي " هذا الناقد بنيوي المنهج "، وأما النتيجة فهي " فإنه سيصف البنية الناظمة للنصوص التي يحللها"، كما يتضمن رابطا يربط بين الحجة والنتيجة، دالا على الاستنتاج، وهو "إذن".

9) يتضمن المثال التاسع رابطا حجاجيا هو "لكن" يفيد وجود تعارض حجاجي بين ما تقدم الرابط وما تلاه، إذ ما تقدمه يتضمن حجة تخدم نتيجة من قبيل "الظرف هو موطن الاختلاف بين المقطعين" وأما ما تلاه فيتضمن حجة تخدم نتيجة مضادة للنتيجة السابقة من قبيل:"هذا الاختلاف اتساق"، الشيء الذي وجه القول إلى النتيجة الثانية على اعتبار أن الحجة الثانية أقوى من الأولى.

10) في المثال العاشر نجد الرابط الحجاجي يتمثل في "حتى" التي تربط بين حجتين تخدمان نتيجة واحدة، وهي:"هيمنة التقابل في النص"، غير أن الحجة الواردة بعد الرابط أقوى من الحجة الأولى، لأنها تعكس أسمى تجليات التقابل.

دروس النصوص : الدورة الثانية (النثر العربي الحديث : أشكال نثرية ومناهج نقدية)

المجزوءة الأولى: أشكال نثرية حديثة

القصـــة – نص نظري: تحليل نص "مميزات القصة القصيرة واتجاهاتها" لمحمد عزام

ص1

إشكالية النص وفرضيات القراءة

ظهرتِ القصَّةُ القصيرةُ بمفهومها الحديثِ في الأدبِ العربيِّ منتصَف القرنِ 19م وازدهرَتْ إبَّانَ القَرن 20م ، وهيَ بذلكَ فنٌّ مُستحدثٌ ظهرَ نتيجةَ التَّلاقُحِ مع الثَّقافةِ الغربيَّةِ والتَّرجمةِ عنْ آدابِها وانتشارِ الصِّحافةِ. ويتميَّزُ هذا الفنُّ بخصائصَ أهمُّها: وحدةُ الانطباع، والكثافةُ الإيحائيّة، ودقَّةُ التَّصميم، والاختزالِ. والقصَّة القصيرة في أبسط تَعاريفِها "فنٌّ حكائيٌّ أداتُه اللُّغة، وأسلوبُه الحوارُ والسَّرد، قليلُ الكمِّ، ويلتقط الومضة المشرقة وينقل اللَّمحة الخاطفة، ومن روَّادها في أدبنا الحديث يحيى حقّي، وعبد الكريم غلَّاب، ومحمود تيْمور وزكريَّا تامر ويوسف إدريس. وبعدَ أن نضجَ فنُّ القصَّة القصيرة واستَوى على سُوقه وصار قابلا للتَّناول والمقاربة النَّقديَّة، ظهرت دِراساتٌ تعرف به وتبرز خصائصه وأجناسَه وترصد تطوُّره، ومِن أبرز نقاد القصة القصيرة شكري عيَّاد، وصلاح فضل، ومحمد برادة، وسعيد يقطين ... ويعدُّ محمد عزَّام صاحب النص ممن عرَّفُوا بفنّ القصَّة واتِّجاهاتها الفنيَّة في عدَّةُ مؤلَّفاتٍ، منها " البطل الإشكاليُّ في الرِّواية العربيَّة المعاصرَة "، و"اتجاهات القصَّة المعاصرة في المغرب " الذي اقْتُطِف النَّصُّ موضوعُ تحليلنا. فما القضيَّة التي يعالجها؟ وما طرُق عرضِها؟

يتسم عنوان النَّصِّ " مميّزاتُ القصَّة القصيرةِ واتِّجاهاتُها" بالطُّول، ويتكون من جزْئين يفصلُ بينهما واو العطف، ويُشكِّلان جملةً اسميَّةً خبرُها محذوف يحيل عليه " مَتْنُ النَّصِّ "، ومن النَّاحية الدَّلالية يُقصَد بالمميّزات السِّماتُ الفنية والمكونات البنيوية التي تهيكل هذا الجنس الأدبي ، أمَّا القصَّة القصيرة فجنسُ سرديٌّ خاضع في تكوينه لتلك السمات، ويُقصدُ بالاتِّجاهاتِ المدارسُ والتَّيَّاراتُ والمناهج التي تشكل خلفية معرفية وإطارا مرجعيا وقاعدة تصورية يتحرك فوقها هذا المنجز السردي القصير. فإلَى أيِّ حدٍّ يعكسُ العنوانُ مضمُونَ النَّصِّ ؟

بالنظر إلى العنوان وشكل النص الطِّباعيِّ، وجملةٍ منَ المُشيرات النَّصِّيَّة الدَّالة مثل: " نشأة القصة، حاجة اجتماعية، التعبير الفنِّيّ، شعور خاطف، لحظة من عمر الزَّمن، فنٌّ موجَزٌ وسريع، تختلف مناهج القصة القصيرة واتجاهاتها.. "، نفترض أنَّ النَّصَّ مقالة أدبيَّةٍ نقدية تعرف بفنِّ القصَّةِ القصيرة وتستعرض أهمَّ خصائصه وأبرز تياراته. فإلى أيِّ حدٍّ تصحُّ هذه الفرضيّة ؟ وبأي طريقة صاغ الكاتب أبعادها؟

تكثيف معاني النص

عالج الكاتبُ قضيَّةً رئيسيَّةً تبرز خصائص القصَّة القصيرة وتيَّاراتها، وقد تفرَّعت عن هذه القضيَّةِ قضايا صغرى متصلة بها، هي:

- علاقة القِصَّة بالمرجع (المُبْدِع ، المجتمع) باعتبارها إفرازا اجتماعيا أول ظهورها وتمثيلا فنِّيا بعد ذلك.
- صعوبة المقاربة النَّقدِيّة للقصَّةِ القصيرةِ لضحالة المتوفر النقدي والاصطلاحي بسبب حداثة ظهورها وعدم اتضاح ملامحها بعد.
- حجم القصَّة القصيرةِ وإشكال التلقي حيث حصره النقاد حصرا زمنيا محددا غالبا في ساعة من القراءة تزيد أو تنقص قليلا.

ص5

- الاستدلال والبرهنة : تُعتبر هذه الوظيفة ذروة العملية الحجاجية، إذ من خلالها يسعى المحاجج إلى تقديم سلسلة من القضايا ينبثق بعضها منطقيا من بعض، وتحديد موقفه وفق استراتيجية معينة، مع الحرص على التأثير في المتلقي من أجل التصديق والانفعال.
- الإقتناع / الوظيفة التصديقية : وتعني هذه الوظيفة حمل المتلقي على التصديق، انطلاقا من مقدمات تؤدي إلى نتائج، أو بواسطة نسق استدلالي يترك للمتلقي فرصة استخلاص النتائج أو العبر بنفسه، فيقتنع المرء نفسه بواسطة أفكاره الخاصة وبحرية اختياره القائم على العقل.
- الاقناع / الوظيفة التأثيرية : تتوخى الوظيفة الدفع بالمتلقي إلى التأثر والانفعال، واتخاذ موقف أو مواقف عملية، فمُرسِل الخطاب هو الذي يقنعه، وسبيله هو الاستمالة من خلال دغدغة عواطفه، وحُسْن توظيف الجانب الفني. إن مستوى الإقناع والتأثير يأخذ عدة مسارات انطلاقا من استراتيجية المرسل وأهدافه ومقام إلقاء الخطاب.
- التداول : تقليب النظر في مشكل ما قبل أن يُؤخذ قرار ما في حقه.

ص4

ولنقف عند الروابط المنطقية التي ترعى تماسك أفكار النص الحجاجي وانسجامه:

الروابط المنطقية	أمثلتها
السبب	لأن – بما أن – بسبب ...
الاستنتاج	بناء على ذلك – لهذا – إذن – نتيجة ذلك – وعليه – تأسيسا على ما سبق ...
التعارض	غير أن – في حين – لكن – على الرغم من – خلافا لذلك – بالمقابل ...
الافتراض	إذا – فإن – لو – إنْ ...
الغاية	لكي – لأجل – قصد – بغية ...

نستنتج أن الروابط بمختلف أنواعها تمثل البنية المنطقية المتحكمة في بناء النصوص الحجاجية.

الصيغ والموجهات التعبيرية ذات الوظيفة الحجاجية في عرض المعطيات

الكثير من الصيغ والموجهات التعبيرية تؤدي وظيفة حجاجية، ويمكن أن نذكر من هذه الموجهات :

- التوجيه بالنفي: الذي يفيد في إبطال حجة الخصم، فالنفي إنما هو رد على إثبات فعلي أو محتمل حصوله من قبل الغير (المثال الرابع).
- التوجيه الإثباتي: ويفيد التأكيد على فكرة ما، مثل استعمال "إن" للتوكيد، ويستخدم في أي حجاج.
- التوجيه الإلزامي: وصيغته اللغوية هي الأمر، لكن ليس لهذه الصيغة قوة إقناعية وذلك على عكس ما قد يُعتقد، إذ يستمد الأمر طاقته الإقناعية من شخص الأمر وليس من ذات الصيغة، ولهذا يتحول معنى الأمر إلى الترجي حين لا يكون الأمر مؤهلا شرعيا لتوجيه الأوامر.
- التوجيه الاستفهامي: صيغة ذات قيمة خطابية جليلة إذ يفترض السؤال شيئا تعلق به، ويوحي بحصول إجماع على وجود ذلك الشيء. كما أن اللجوء إلى الاستفهام قد يهدف أحيانا إلى حمل من وُجِّه إليه الاستفهام على إبداء موافقته، إذا أجاب، على ما جاء الاستفهام يقتضيه (ومن هنا كانت أهمية الاستفهام في نوع الخطابة المشاجرية Judiciaire).
- التوجيه بالتمني: ومداره على الصيغ التي تفيد تمنيا، وهذه الصيغ يُستفاد منها الاعتماد على فكرة ما، أو رأي ما، تُقر به المجموعة، مثل" ليته ينجح "، فهو يستند إلى رأي، وهو أن النجاح مرغوب فيه.

وهناك صيغ لغوية أخرى لها بعد حجاجي شأن الأزمنة، واستخدام الضمائر يعوض بعضها بعضا.

نستنتج الكثير من الصيغ والأساليب اللغوية والبلاغية قوة حجاجية، مثل : النفي، والإثبات، والأمر، والاستفهام، والتمني

وظائف الحجاج

يضطلع الخطاب الحجاجي بعدة وظائـــف تبعا لأغراضه وسياقه، منها :

القصـــة – نص قصصي: تحليل نص "دم ودخـان" لمبارك ربيع

ص1

إشكالية القراءة

ظهرت القصة القصيرة وتطورت نتيجة عوامل موضوعية وذاتية، منها : التفات الكتاب إلى الواقع ونقل قضاياه وحركة الترجمة واهتمام الطبقات الوسطى بالكتابة القصصية وظهور الصحافة وتطورها. وهي فن سردي، ينقل سلسلة محدودة من الأحداث والمواقف، يتميز بقدرته على التقاط تفاصيل الحياة الاجتماعية في بعدها اليومي المعيش.

ظهرت في المغرب في فترة الثلاثينات، واقترن ظهورها بالوظيفة الوطنية، ومع الاستقلال نضجت وتميزت عن الأشكال السردية التقليدية، وهيمن عليها الاتجاه الواقعي، فعالجت أوضاع الفلاح والعامل الكادح و المرأة وغيرها من القضايا (عبد الكريم غلاب، إبراهيم بوعلو، عبد المجيد بن جلون،). وفي السبعينات ظهر التجريب والمغامرة فبدأت بخرق القواعد التقليدية للكتابة السردية. (عز الدين التازي، الميلودي شغموم، محمد برادة، أحمد بوزفور، ومبارك ربيع المولود سنة 1940 بقرية بن معاشو قرب البيضاء، الحاصل على الإجازة في الفلسفة سنة 1967، وعلى دبلوم الدراسات العليا في علم النفس سنة 1975، وعلى دكتوراه الدولة سنة 1988. من أعماله : مجموعته القصصية (سيدنا قدر) و(حلة الحب والحصاد)، و(البلور المكسور) وروايات (الطيبون) و(رفقة السلاح والقمر) و(برج السعود) و(من جبالنا). وقد أخذ هذا النص من مجموعته (دم ودخان). فما الموضوع الذي يطرحه الكاتب في هذه القصة ؟ وما موقفه منه ؟ وما الوسائل الفنية التي وظفها للتعبير عنه ؟

النص متواليات سردية دالة على وقائع وحالات ووضعيات، وعلى برنامج سردي. ووجود السارد، والشخصيات، والأحداث، والإطار الزماني والمكاني، يدخل النص ضمن الفنون السردية. والعنوان مركب عطفي يحيل على حدث مفصلي ومؤثثات، فدم يرمز للحياة والرهبة والموت، ودخان يوحي بضبابية الرؤية ومجهول يخفي مكروها.. وواو العطف تدل على اقتران الدم والدخان بجو مأساوي مرعب. وهي إيحاءات تعضدها مشيرات في بداية النص ونهايته: " سرت في ذراعه برودة الكحول، وانغرزت شوكة وصوتُ الطبيب يأمره بلُطف "، " قطرات الدم تتساقط في الزجاجة داكنة مع نبضاته " ؛ " بدت له قطع الكبد الملفوف بالشحم … مجرد بقع دخانية أشد كثافة " حيث يبدو أن دحمان انتقل بسبب الفقر والعيال من فقدان الدم إلى فقدان الوعي والإحساس.

من خلال ملاحظة المشيرات السابقة نفترض أن النص قصة قصيرة، موضوعه اجتماعي ذو بعد إنساني.. فما هي السمات الفنية المميزة لها؟ وكيف تعبر عن واقع متشعب معقد، وهي الفن القائم على الاختزال بامتياز ؟

اكتشاف المعنى وبناؤه: المتن الحكائي

دحمان رجل فقير، يبيع دمه لمن هو في حاجة إليه مقابل عشرة دراهم، يشتري بها ما تشتهيه زوجته وأبناؤه. ولكن حالته الصحية تضررت بتكرار عملية بيع دمه، فازدادت أحواله النفسية سوأ، وبدأ يفقد صفاء رؤية المحيط الأسري والاجتماعي من حوله، بل وفقد الإحساس بالقيم.. فلم يعد ينفعه تمرد صوت الضمير، أو يعرف للسعادة طعما..

ص2

- اقترانها بالوظيفةُ الاجتماعيَّةُ المعْنِية بإشكالاتِ المُجْتَمَع وهُمومِه، الساعية إلى إلى القضاءِ على أمْراضِهِ وأخطائِه.
- التطوُّر الفَنِّيِّ ممثلا في عناية كتَّابُها بالجانب الجماليِّ والشَّكْليِّ إلى جانب عنايَتِهم بالمضمون.
- تيَّاراتِ القِصَّة القصيرةِ في سيرورة تطورها من الاعتناء بالحادثة، إلى الاهتمام بالشخصية، إلى التركيز على الشعور واللاشعور، إلى الاحتفال بالفكرة المادية أو الرمزية أو الأسطورية .
- تنصيص الناقد على سعي كاتب القصة القصيرة دائما إلى تجاوز النمذجة وتجاوز الواقع وتجاوز ذاته أيضا.

تحليل النص

الإشكالية المطروحة

طرح الكاتب إشكالية تجنيس القصة القصيرة من حيث ماهيتها فذكر أنها عرفت في تعاقبها الجمالي والكرنولوجي أربع مراحل فنية هي مرحلة التأسيس ومرحلة التجريب ومرحلة التأصيل ثم مرحلة التجنيس فينبني فن القصة القصيرة على شعرية الصورة البلاغية والتركيب الشاعري والدرامي السردي واستغلال بلاغة الانزياح واستخدام الذاكرة ومخاطبة الذهن وتنويع الأزمنة السردية والصياغات الأسلوبية واللغوية ومن أهم القضايا الدلالية التي تطرقت إليها القصة القضايا السياسية والاجتماعية والهموم المحلية والوطنية والقومية.

المفاهيم والقضايا

تضمن النص العديد من المفاهيم النقدية والاجتماعية، نذكر منها العلوم الألسنية يعود تاريخها إلى القرن 20م، وهو علم يرتكز على الأسس العلمية المبنية على التجربة والملاحظة والاستنتاج مع ربطها بالعلوم الأخرى مثل علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة، وهو علم أصبح يهتم به جميع الأدباء والكتاب من شعراء وقاصون.

المصطلح النقدي للقصة القصيرة : تشكلت ملامحه لدى النقاد منذ أكثر من خمسة عقود أوتزيد، فالنقاد اصطلحوا على تسمية القصة الطويلة بالرواية وعندما تعددت أجزاؤها سموها الرواية الملحمية ثم أطلت علينا مؤخرا أنواع جديدة من القصة أطلق عليها النقاد بأسماء القصة القصيرة جدا، القصة الوميضة، القصة الصورة، القصة الخاطرة. تلقي القصة القصيرة ووظيفتها الاجتماعية إنها ترفض القارئ الذي يقرؤها قراءة سطحية وتتصالح مع القارئ الذي يتجاوز قراءة السطور محاولة التفسير والفهم وأخذ المعنى الضمني، وعندها تكون القراءة عبارة عن حوار ممتع بين القارئ والقصة من أجل إعطاء معان متعددة من خلال التأويل.

طرائق العرض

ينوّعُ الكاتب في طرائق عرْض محمولاته الفكرية وأساليب صياغتها، مركزا على أساليبِ التَّفْسير عامة ومنها: التَّعريف لبيانِ خصائصِ المُعَرَّفِ للقارئ، ومن ذلك قوله في تعريف القصة : "هي شعورٌ خاطفٌ ولحظة من عمر الزمن ..، والقصة القصيرة فنٌّ دراميٌّ أداتُه اللُّغة، وأسلوبُه الحوار والسَّرد… "، وإلى جانبِ التَّعريفِ اتكأ الكاتب على الوَصْفلملاحقة تفاصيل التصور الذي يعرضه واستكمال الكفاية التفسيرية الملائمة للموقف النقدي، من ذلك قوله : " وهو فنَّانٌ شديد الفرديَّة، يتلقى الحياة بحساسية خاصة…"، واهتم أيضا بشكل واف بالسرد ووظيفة الإخبارية الطاغية لتوفير كتل المفهومات اللازمة لإضاءة القضية الرئيسية للنص، والمسعفة في حمل المتلقي على الاقتناع بالتصور المبسوط أمامه، ومنه " والقصة القصيرة تعرفُنا بشيء نعرفُه مسبَقاً، ونعيده يوميّاً، وهي تعرضُه في شكلِ لقطةٍ أو جزئيَّة ما، أو فكرةٍ محددة "، ورابعُ أساليب التفسير الموظفةُ في النَّصِّ هي المقارنة حيثُ يعرض الكاتبُ لأشكال التَّداخُل بين فنَّيْ القصة القصيرة والشِّعر في خاصية "الكثافة الشعريَّة" التي ترتهن إلى اللمح والإشارة

ص3

والترميز واللفظ القليل المشع بأفق رحب من الدلالات والإيحاءات، و بين الرِّواية والقصَّة القصيرة في التَّعبير عن الحياة الاجتماعية والانبناء علَى "السَّرد والحوار والوصف". وقد أدَّتْ الطرائق مجتمعةً دوراً أساسيا في تدعيم فِكرةِ الناقد وتمتين بنيتها المنطقية لإقناع المتلقي بفاعليةِ هذا الفنّ الجديدِ على التَّعبيرِ عنِ المجتمع ومعالجةِ اختلالاته، وفي ارواء التعطش الوجداني والجمالي لمتلق حاصرته تعقيدات المجتمع الحديث.

أما بخصوص السَّيرورة الحِجاجيَّة فقدِ توسل الكاتبُ بالأسلوب الاستنباطِيِّ في بناء مدخلاته ومخرجاته المنطقية، فانتقل منَ العامِّ إلى الخاصِّ ومن الكلِّ إلى الجزء؛ واستهل النَّصَّ بالإشارة إلى نشأة القصَّةِ القصيرةِ ثم انْتَقل بعدَ ذلك إلى رصْد خصائصها ومُجملِ تيَّاراتها ووظائفها، وإلى جانب الأسلوبِ الاستنباطيِّ عوّل الكاتبُ على أسلوبَ الجرْدِ والاستقصاء فيما يشبه الاستقراء فاستعرض مكوِّناتها من لغةٍ وأسلوبٍ وسردٍ وحوارٍ وحدود ووظيفةٍ وعلاقة بأشكال إبداعية أخرى، ويكمُن دوْر هذين الأسلوبين في استيفاء تفاصيل الظاهرة المرصودة ، وتوضيح أبعاد المعروض المنطقي ومحاصرة احتمالات الالتباس وسوء الفهم التي قد تعرض للمتلقي.

نجح الكاتبُ إذن في نصِّه في تعريفِ القِصَّةِ القصيرةِ وعرض ملابساتِ نشأتها وتياراتها، ورصد جملة من خصائصها دونَ أن يهمل الإشارة إلى وظيفتها وصعوبات مقاربتها، وقدْ قصد ذلك بيان قدرةِ القصَّة القصيرة على نقْدِ المجتمعِ منتصِراً لها على حساب الرِّوايةِ، واستخدَم من أجلِ ذلك أساليب توزعت بيْنَ اللُّغةِ العلميَّةِ النقدية الواصفة المشبعة بمصطلحات تحيل إلى مجلات الكتابة الأدبية والممارسة النقدية ونظريات التلقي والمجتمع والمبدع وبين الجُمَلِ الطَّويلةِ الإخبارية بنفسها التقريري والتفسيري ، وبين طرائقِ العرضِ المختلفةِ من تعريفٍ وسردٍ ومقارنة ، إضافةً إلى الرَّوابط اللغوية والمنطقية التي أسهمت في إحكام الانسجام التركيبي والدَّلاليِّ والعُضويِّ بين مكوِّناتِ المقالةِ واتساق بنياتها المختلفة المحيلة إلى أطر مرجعية متعددة ومفاهيم متنوعة مرتبطة بالإبداع والمبدع والمتلقي والسياق. كلُّ ذلك ساعَدَ الكاتبَ في عرْضِ فكرتِه ومناقشَتِها.

تركيب وتقويم

بناءً على ما سبق نستطيع أن نقول إنه بات بوسعنا اعتقاد صحة الفرضية التي انطلقنا منها في بداية تفكيكنا لهذا النص، وهي كونه ينتمي إلى جنس المقالة النقدية الأدبية التي تثير إشكالات جوهرية مرتبطة بماهية القصة القصيرة وسماتها المميزة ووظائفها الموزعة بين الانشغال بالهاجس الاجتماعي والرهان الجمالي. ونعتقد أن الكاتب كان موفقا إلى حد كبير في انحيازه إلى هذا الجنس الأدبي الأكثر انتشارا في العصر الحديث، غير أننا لا نوافقه في كون القصة القصيرة وحدها تمتلك مفاتيح نقد الواقع وتصحيح اختلالاته، لأن وظيفة كهذه تحتاج إلى تضافر كل الفنون التعبيرية.

تحليل النص

الحدث

يتضمن المتن الحكائي حدثا مركزا في زمن مكثف (وحدة الحدث) مشحون بأبعاد ودلالات وإيحاءات معبرة. ويعرض الحدث من خلال لقطة موجزة، ويتأسس على شخصية واحدة يرصد ما يقع لها من أحوال، ويصدر عنها من أفعال، وتعيشه من وضعيات. فهي تبيع دمها حتى تدهورت صحتها، واصمحل وعيها، وتكاد تفقد قيمتها وكرامتها من أجل أن تدفع الخصاص عن أسرتها بأسلوب مهين ومهلك.

القوى الفاعلة

القوى الفاعلة في هذه القصة هي: دحمان، المعلم علي، الزوجة، الأبناء، الطبيب، الممرض، أهل المريضة، الممرضة ذات اليد النعامة، الرجل المجلبب (الوسيط)، الفقر، الضمير... وباستثناء دحمان الشخصية الرئيسية التي تبدو جاهزة ومسطحة بشكل ما تنمو ببطء نحو نهاية بائسة فباقي الشخصيات ثانوية أو عرضية عابرة تحيط بدحمان تصنع مأساته أو تخففها، بيد أن الفقر والإعياء كقوة فاعلة ملازم للحدث والشخصية الرئيسية يتماهى فيهما.

البعد النفسي

يتمظهر في الوهن النفسي وعدم القدرة على التركيز والشرود الذهني الذي قد يصل حد الإعياء الشديد بسبب تصدع نفسي وصراع داخلي بين دواعي الفقر وداعي الضمير، وبسبب الأمل الخادع في تحسين الوضعيةالاجتماعية الذي يتحول إلى مرض وإحباط وانكفاء وانعزال.

البعد الاجتماعي / المظاهر والعلاقات

دحمان يقوم بمجموعة من الأدوار والأفعال، منها الدور العائلي الذي يتحدد في علاقة برود عاطفي بينه وبين زوجته، والدور الاجتماعي الذي يتحدد في علاقة الصراع بينه وبين مستنزفيه، ويحدد وضعه الاجتماعي؛ فهو في حاجة ماسة إلى عشرة دراهم، فقير، جاهل، عاطل عن العمل، متزوج وله أبناء. ويمكننا هذان الدوران من تحديد نوعية العلاقات بين الممثلين، واستغلالها، خاصة علاقة الصراع في تحديد الحالات والتحولات على مستوى التركيب السردي.

إن القصة تكشف، في بعدها الاجتماعي – الواقعي، عن موقف انتقادي ساخر من الفاقة التي ترزح تحتها الطبقات المسحوقة في المجتمع المغربي، ودحمان أحد رموزها الدالة، فهو يعيش وضعية اجتماعية مزرية، وواقعا جائرا مليئا بالإحباط والاستغلال المادي والمعنوي يصل حد اليأس من الحياة، والتخلي عن الكرامة.

القيم والأنساق الفكرية

إننا لم ندرس العلاقات التفاعلية بين العوامل إلا لنبين ما تُفرزه من أنساق وقيم فكرية، فالنص يعكس قيما إنسانية أصيلة، يمثلها الطبيب والأسرة، وقيما سلبية هجينة تتمثل في استغلال بعض الفئات والمؤسسات للضعفاء في المجتمع. وقد بنى الكاتب الأحداث على شخصية " دحمان" الذي يتحرك، وتصدر عنه انطباعات، ويعكس أحوالا، أكثر مما تصدر عنه أفعال، إنه مركز العلاقة بين مختلف القوى الفاعلة، إذ يرتبط مع غيره بشبكة من العلاقات تمكن المتلقي من التقاط عناصر الصورة التي يحاول الكاتب رسمها لهذه الشخصية، ومن ثم التفاعل معها. إن العلاقات تمنح القوى الفاعلة الدينامية اللازمة للقيام بالفعل، وتطوير الحدث، وهذه العلاقات يمكن رصدها من خلال النموذج العاملي وفق الخطاطة التالية : استطاع الكاتب اقتطاع تجربة متميزة من الواقع الاجتماعي من خلال وضعية شخصية متخيلة، وجسد كثيرا من أبعادها الاجتماعية والنفسية بغية رسم صورة لنموذج بشري من صميم الواقع المغربي، والتي نجد معادلها الموضوعي في الشرائح الاجتماعية المهمشة في العالم العربي.

الزمـــن

نجد في النص صيغا أسلوبية دالة عى الزمن، منها: " عندما توقف دحمان "، " كان ذلك عندما فُتح الباب "، فزمن القصة يعود إلى مرحلة ماضية من حياة السارد، إذن فهم زمن استرجاعي يعول على الذاكرة. والزمن المهيمن هو الزمن النفسي، حيث التركيز على اللحظة النفسية لدحمان، حين يسرح بذكرياته متأملا متألما. وزمن القصة تعاقبي تتطور الأحداث فيه وفق خط تصاعدي، رغم أن اللحظة الزمنية الواردة في النص هي لحظة استرجاع مبنية على إبراز الحالة النفسية المزرية لدحمان.

والزمن في النص متعدد الأبعاد :

- زمن الحدث : الصباح، ويتجزأ إلى الأزمنة التالية : (زمن الذهاب إلى المستشفى، وزمن الوقوف عند الجزار، وزمن الاسترجاع)
- زمن تاريخي : (فترة السبعينات)، وهو زمن تصاعدي تعاقبي، ويتجه اتجاها تصاعديا يتسلسل من البداية إلى النهاية.
- زمن نفسي / داخلي : ويمتد عبر الأقصوصة مجسدا بؤرة تمزق وإحباط " دحمان " في مواجهة وضعه المأساوي.
- زمن سردي : زمن الكتابة وهو ليس الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، إذ ثمة مسافة زمنية بين ما حدث وما يحكى. وزمن السرد يخلط أفعالا متنوعة، ويعمل على تكسير الزمن الخطي / التعاقبي بتقنيات التداعي والتداخل بين الماضي والحاضر، حيث يحضر في النص البناء الدائري الحلزوني. إلا أن القارئ يبقى مشدودا إلى حال الشخصية التي ينقل الكاتب من خلالها الفكرة والموقف، وذلك رغم البون الشاسع بين زمن الحكاية وزمن السرد، وهذا بفضل عنصر الاتساق. ويبقى القاسم المشترك بين زمن القصة / الحكاية وزمن السرد يتجلى في كونه ذا إيقاع سريع، وخطي.

المكـــان

يدور الحدث في فضاء البيت والمستشفى ومحل الجزار(المعلم علي)، وهي أماكن مغلقة توحي بالأجواء النفسية المتأزمة لدحمان، فالبيت يعكس صورة العوز وانسداد الأفق بأثاثه المتواضع، كما يشي بانتماء جتماعي بسيط، ومستواه ثقافي متدن، ونمط وعي هش. والبيت مكان للاستقرار النفسي والسكينة والراحة، ولكنه في النص غدا مكانا للمعاناة والاستنزاف والموت. والمستشفى مؤسسة تمنح العلاج والأمل في الحياة، ولكنه في النص أصبح فضاء للاستغلال. والشارع بات مكانا للإرهاق والتعب والصراع ضد الخصوم والشعور بالذل والظلم وتأنيب الضمير.

المكان بؤرة دلالية واحدة، تجسد الرؤية والمقصدية، وهذا ما يضفي عليه سمة التجانس. فالمكان غير متعدد الأبعاد، ومع ذلك يتخذ دلالته الفنية، رغم مظاهره الهندسية والشكلية التي تظهره بفعل تأثيثه مكانا واقعيا، في إيحائه بالجو العام للقصة (هيمنة الدخان عليه)، وبالفكرة والموقف والمغزى، خطر الفقر ونتائجه. إن الفضاء المكاني مظهر من مظاهر الواقعية في النص.

الوصـــف

إن هيمنة السرد لم تلغ الوصف، فهناك جمل وصفية كثيرة، مثل : " اتسخت لطول العهد والإهمال "،" وبحشرجة صوت غير مطاوع أجاب دحمان ". ولعل وظيفة الوصف هنا هي إيقاف السرد وسيرورة الحدث، لهذا جاء مركزا ينتقي بعض الأحوال النفسية والمواقف الوجدانية لدحمان لإضاءتها انسجاما مع طبيعة القصة القصيرة التي تتوخى تقديم صورة دالة على حال الشخصية المحورية، والكشف عن بعدها النفسي والاجتماعي، من خلال علامتين دالتين هما الدم والدخان. وقد جاء الوصف متداخلا مع السرد لا مقاطع مستقلة، بحيث لا يتسع مجال الأقصوصة لذكر تفاصيل المكان، بل للتركيز على دلالات اجتماعية ونفسية وإنسانية، فهو وصف ثنائي الدلالة، ثنائي المعنى، باعتباره يحدد الإطار الذي يقوم بتحرير الطبقة

الاجتماعية ومستواها السوسيو – سيكولوجي في علاقة وطيدة بين الإطار والدلالة.

الســـرد

يتضح من خلال القصة أنها تنقل إلينا موقفا من الكاتب تجاه وضعية نموذج بشري، يصارع أعباء الحياة في ظروف اجتماعية انحلت فيها منظومة القيم، وقد أوكل الكاتب مهمة السرد إلى سارد مكلف بعملية التوصيل والإبلاغ ونقل الوقائع في بناء فني محكم، معتمدا ضمير الغائب، إذ استهل النص بقوله : " عندما توقف دحمان عند مسطبة المعلم علي "، ولكن الذي يمد هذا السارد بالمعلومات والوقائع هو الكاتب في عملية تمويهية، توهم القارئ بواقعية الأحداث والشخصيات. فالكاتب يراهن في تحقيق وجهة نظره على أسلوب خاص للسرد، مقترحا على القارئ قبول أعراف النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، فينساق مع وجهة نظر الكاتب في شأن واقع تتصارع فيه قوى فاعلة، تحركها دوافع ورغبات ومصالح تريد تحقيقها لكسب الرهان عبر برنامج سردي.

وقد تحكمت الرؤية من خلف إلى حد كبير، في التقنيات السردية المعتمدة، إذ يبدو السارد عالما بدقائق الأحداث، والخلفيات الفكرية والنفسية للشخصيات، فهو يعرض أفعال القوى الفاعلة وفق منظور سردي فوقي، تم التوسل به للإيهام بواقعية المحكي، ويؤثث الفضاء الزماني والمكاني، ويتدخل لتنظيم السرد، إما بتعطيله، أو استرجاعه، أو بتقديم التوضيح والتحليل. ثم إنه شديد الحرص على توضيح صورة الفقر والعوز لدى البطل من منظور النقد والسخرية، من هنا اهتمامه بالوصف والحوار الداخلي، لإبراز الملامح الاجتماعية المزرية للبطل، فنمط السرد السائد في هذه القصة يتميز بتقديم الشخصية والحدث والفضاء تقديما مباشرا بواسطة السرد والوصف.

يبدو السارد ظاهريا كأنه متوار باستعماله ضمير الغائب (هو)، لكن التأمل الدقيق في بنية النص يُبرز أن السارد حاضر ومهيمن، وتؤكد ذلك المشيرات النصية التالية :

- إن السارد يتصرف في زمن السرد كما يريد ويختزل مسافاته : " عندما "، " كان ذلك عندما " ...
- الحضور البارز للسارد في ادعائه المعرفة بكل ما يدور في خلج الشخصيات وشواغلها : تأمل العبارات الدالة على ذلك في النص : " كان بوده لو ملك قدرة على الكلام في هذه اللحظة، وإذن لثرثر كثيرا مع العم علي ... "
- إيراد الشروح والتعاليق : " كان يشعر باعتزاز، ثم فقد هذا الشعور شيئا فشيئا، كما يفقد كل جديد رُواءه.. "
- رغم استعمال الضمير (هو) الذي يوحي بتواري السارد، فإن هذا الأخير كما رأيت حاضر بقوة يعلم كل شيء حتى أنك لتخاله الكاتب نفسه يتوجه إليك بالأخبار وسرد للوقائع بصورة مكشوفة سقطت فيها المسافة بينه وبين ما يروي.

البنــــاء (الحبكة)

نشأ الفعل السردي مع توقف دحمان عند مسطبة المعلم علي، واتخذ مسارا متدرجا على مستوى تعاقب الأحداث وتسلسلها الزمني، فالخيط الرابط بين مقاطع القصة هو التركيز على فكرة واحدة هي رفض واقع دحمان وحالته المزرية، وانتقاد المؤسسات الاجتماعية المسؤولة عن وضعيته المتأزمة. ولتبليغ هذه الفكرة عمد الكاتب إلى بنائها من خلال قصة متخيلة، تتدرج من الرغبة المنهكة في الكبد والشحم، وتنتهي إلى الهذيان والتداعي. وبين البداية والنهاية تمتد الحكاية في سيرورة سردية ترتكز على وصف الحالة المأساوية للبطل.

المسرحية – نص نظري: تحليل نص "سمات النص المسرحي" لفرحان بلبل

ص1

إشكالية النص وفرضيات القراءة

في النصف الأول من القرن 19 لم يكن النقاد العرب يعرفون الكثير عن الفن المسرحي، فانبرى المسرحيون أنفسهم للتعريف بهذا الفن والدفاع عنه واتخاذه وسيلة للإقناع. وقد مثل هذه المرحلة مسرحيون نقاد أمثال (مارون نقاش، أبو خليل القباني، ويعقوب صنوع..). وكان للصحافة دور في نشر مقالات داعمة للمسرح، حافزة المسرحيين على تطوير أساليبهم، لنقاد مثل: حفني ناصف، وعبد الله النديم، وسليم الخوري، والعقاد، وتوفيق الحكيم، ومحمد حسين هيكل..، وتميز النقد في هذه المرحلة بالانطباعية والارتجالية والأحكام العامة والذاتية التي لا تعتمد على أصول أو قواعد نقدية.

بعد الحرب العالمية الثانية بدأت الثقافة المسرحية تتغير لدى المسرحيين والنقاد بسبب دور المطابع والمؤسسات الرسمية والمجلات المتخصصة ووسائل الاتصال المتنوعة في نشر الثقافة المسرحية وتشجيعها، فأصبح المسرح يدرس في الجامعات بناء على قواعد وأصول ومدارس..، وتخرج منها نقاد أمثال: حسن المنيعي، ومحمد المديوني، وسعد أردش، وعبد الرحمان بن زيدان، ورياض عصمت. كما أن المسرحيين أنفسهم أصبحوا يُنظرون لأعمالهم المسرحية ويعرفون بها، من قبيل: سعد الله ونوس، وروجيه عساف، وعبد الكريم برشيد.. وفرحان بلبل من أقطاب مرحلة النضج في النقد المسرحي العربي، ولد سنة 1937 بسوريا، اهتم بالمسرح كاتبا ومخرجا وناقدا، ساهم في تأسيس فرقة " المسرح العمالي بحمص " سنة 1987. له أعمال مسرحية ونقدية عديدة، فمن المسرحيات نجد (يا حاضر يازمان)، (لا ترهب حد السيف)، ومن مؤلفاته النقدية: المسرح العربي في مواجهة الحياة، مراجعات في المسرح العربي، النص المسرحي : الكلمة والفعل الذي أخذ منه هذا النص. فما القضية التي يطرحها الكاتب فيه ؟ وما طرائق عرضها ؟

يشير العنوان بتوصيف النص المسرحي بما هو نص له خصائص بنيوية ووظيفية وجمالية، وتدل المشيرات: المعايشة، الآنية، الديمومة، الهدف الأعلى..على علاقة المسرح بالراهن من القضايا المرتبط بهموم الواقع. ويبدو أن النص وصفي يعرض لجنس أدبي سردي متميز عن غيره، هو المسرحية، ويتمحور حول فكرة عامة عن المسرحية بين ديمومة خصائصها الجوهرية وأصولها وثوابتها، وتغير بعض سماتها، وعن العلاقة بين النص والعرض.

الفهـــم

سمات النص المسرحي:

- المعايشة : وتعني اهتمام المسرحية بمشكلات العصر الفكرية والسياسية والاجتماعية والإنسانية، ومعالجة قضايا الواقع.
- الآنيـــة (التحيين): عملية تقوم على مسرحة حدث تاريخي أو شخصية أدبية أو أسطورية وفق منظور عصري وحداثي يتأسس على منطق التداخل بين الأزمنة : الماضي والحاضر، ويكتسي التحيين أهمية خاصة باعتباره إجراء يخول عقد حوار بين ذات الكاتب وخطاب ماض انصهر مع راهنية الأحداث المعيشة.
- الديمومة: إدراج الكاتب قضايا مجتمعه الآنية ضمن ديمومة صراع نزعات البشر بين الخير والشر.. وتلازم الآنية والديمومة يُعطي للنص المسرحي خصوصية في تكوينه وأساليب تأليفه تطبع التأليف المسرحي بقواعد ثابتة في جميع المذاهب، وهي (الصراع ـ تصاعد الحكاية دراميا ـ دقة بناء الشخصيات في تطورها عموديا وأفقيا)

ص6

التركيب والتقويم

التقط الكاتب تجربة متميزة لنموذج بشري يعكس حالة العوز التي يعاني منها المسحوقون تحت وطأة الفقر، ووظف إمكانات القصة، لرسم صورة لشخصية مأزومة محبطة تكابد من أجل لقمة العيش، وتعاني الحرمان وانعدام الكرامة.. إنها صورة مستمدة من الواقع الاجتماعي من خلال وضعية شخصية متخيلة، تجسد كثيرا من أبعادها الاجتماعية والنفسية، وذلك بغية رسم صورة لنموذج بشري من صميم الواقع المغربي، والتي نجد معادلها الموضوعي في الشرائح الاجتماعية المهمشة اجتماعيا.

تتضمن قصة " دم ودخان " عناصر القصة ؛ كالشخصية، والحادثة، والفكرة / الموقف، والمغزى.. وقد وردت هذه المكونات في بناء فني محكم، يتسم بالاختزال في نقل الوقائع والأحوال، واتساق التصميم، ووحدة الأثر والانطباع، والأزمة، وتكثيف الزمن في لحظة عابرة وكأنها لقطة أو مشهد مقتطع من الحياة اليومية بلغة مختزلة. هذا إضافة إلى وحدة الشخصية والزمان والمكان والحدث، الذي اهتم به الكاتب كثيرا، مما يشير إلى واقعية النص.كما تتميز بالبناء الكلاسيكي للحكاية (مقدمة – وسط – نهاية)، وتعبر عن الشمولي والكلي من خلال اليومي البسيط والجزئي، وتتسم بالتناسق والانسجام بين عناصر الحكي لبلوغ نهاية القصة، حيث يتجسد مغزاها وبعدها الدلالي.

وقد جسد الكاتب في هذا النموذج كثيرا من إمكانات القصة كنوع أدبي جميل، فرغم قصرها، فإنها ترسم الشخصية بأبعاد النفسية والسلوكية والاجتماعية، وتنقل المكان والزمان بتجلياتهما وأنماطهما الفنية، كما تجسد اللغة بمستوياتها الواقعية والفنية.

النص نموذج للاتجاه التصويري الواقعي في القصة، إذ يعالج قضايا الكادحين في المجتمع.. ويلامس واقع حياتهم، وعلاقاتهم الاجتماعية في ضوء إكراهات العصر المتسارعة والمواكبة للتحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.. وينتقد القيم الهجينة في المجتمع كالاستغلال وهدر كرامة الإنسان. ويعالج مسألة انهيار القيم ومبادئ التكافل ... وكلها قضايا وأبعاد يلائمها جنس القصة القصيرة، وهو رهان الكاتب، وتحيل القصة على المرحلة الثانية من مراحل تطور القصة القصيرة حيث هيمن الاتجاه التصويري الواقعي في كتابة القصة بالمغرب، والذي يهتم بتصوير حياة الكادحين والعمال والفلاحين، ورصد أهم التحولات الاقتصادية والاجتماعية وانعكاساتها على فئات المجتمع. ويعتبر مبارك ربيع أحد كبار رواد الفن القصصي، وتمكن من ضبط آليات تفاعلات الواقع الجزئية وفضح تناقضاته ونقلها في قالب قصصي متميز، تحكمه رؤية فنية عميقة، حيث اتخذه وسيلة فنية للتعبير عن مواقفه.

يجمع أسلوب الكاتب بين الوضوح والإيحاء والإيجاز والتنويع في طبيعة الجمل، وجاءت لغته خليطا من العامية والفصحى، مما ينقل حالة من الأحوال المخصوصة للشخصية. إلا أن الكاتب اهتم بالفكرة على حساب جمالية التعبير، واعتمد البناء الكلاسيكي، ولجأ أحيانا إلى التدخل المباشر للسارد.. ويمكن القول إنه لا توجد مغامرة أسلوبية تنم عن جديد محدث، فالنص قائم على معطيات أسلوبية راسخة يستند إليها المؤلف من أجل الحفاظ على متانة الوشائج التي تصله بالقارئ. إنه – بسماته الأسلوبية تلك – يستجيب لذاكرة القارئ أكثر مما يحرص على هدم جسر التواصل بينهما، وفي ذلك عدم خرق كبير لأفق انتظاره.

وأخيرا فما وقفنا عنده من سمات فنية للقصة القصيرة من خلال هذا النموذج، وكيفية تجسيده لعلاقة الذات بالواقع الاجتماعي، هو جزء من حركة تطورية للأشكال الأدبية النثرية الحديثة، في دينامية لازالت عواملها تتفاعل في مناخ ثقافي واجتماعي عربي يطفح بأسئلة وإشكاليات فنية / جمالية، وفكرية.

ص5

اختار الكاتب لقصته البناء الحلزوني / الدائري ؛ فالقصة تبدأ من حيث انتهت الحكاية معتمدة مقياس التعاقب الزمني للأحداث على حساب التنظيم التيمي كشكل من أشكال الاتساق، فهذا التنظيم لا يتحكم في تنامي الحدث، ولا في تطوره. ونلاحظ انعدام الذروة البنائية في النص، الذي تتكثف دلالته وإيحاؤه ومغزاه في نهايته، التي تشرك القارئ في احتمالات الحدث غير المصرح به، والمتمثل في السؤال المفترض، وهو ماذا بعد هذيان وتداعيات دحمان ؟ وما دلالات وأبعاد ذلك؟

وإذا أردنا تحديد خطاطة النص السردية، فإننا نلاحظ أن السارد استهل القصة باستهلال دينامي قادنا معه إلى قلب الحدث مباشرة، وأنهاها بنهاية تفيد التأمل. من تم فالعلاقة بين الاستهلال والنهاية هي علاقة تشابه، إذ بدأت القصة بخلل وانتهت به. ولا شك أن وظيفة الاستهلال هي إقناعنا برسالة الكاتب عن طريق الإيهام بواقعية الأحداث وتحديد أفق انتظارنا.

كانت النهاية تكريسا لأزمة دحمان المشار إليها في بداية القصة، إذ بدأ النص بخلل وانتهى به، وبالتالي لم يقدم الكاتب حلا لهذا الخلل تعبيرا منه موقفه الضمني المتمثل في انتقاد هذه الظاهرة الاجتماعية الإنسانية، التي تجسد هدر كرامة الإنسان وحقه في الحياة.

من هنا فالبناء المعماري الموظف في النص يخدم موقف الكاتب ويساهم في ترسيخ دلالة السخرية من المجتمع وما يسوده من ظواهر اجتماعية سلبية.

الحـــــوار

الحوار الخارجي

دار بين دحمان من جهة، والطبيب والمعلم علي وأهل المريضة من جهة ثانية، وهو حوار يبين بعض مظاهر أفعال الكلام تعكس درامية الأحداث مثل : السخرية : " الكلمة عشرة "، " يبيع حياته بعشرة"، والتعبير عن الرغبة، والتواصل، والصراع، والتمويه " صائم يا سيدي ".

الحوار الداخلي

اهتم به الكاتب كثيرا للكشف عن جانب من نفسية الشخصية وبعض آمالها وأمانيها المفتقدة، وترجمة الانفعالات والتوترات الداخلية لدحمان

وقد أسهم الحوار الداخلي الكشف عن أسرار الشخصية، وتصعيد الأحداث وإغناء تصور القارئ لها، وتقريبه من الأنماط السلوكية للشخصيات وتضارب مواقفها بغية إدراك الفوارق بينها، والكشف عن الدلالة والمغزى، مما يطبع النص والفضاء التخييلي فيه بالدينامية التي تحول المحكي إلى حركة تحفز خيال القارئ وتدفع به إلى الانخراط في عملية توليد معنى النص بواسطة التأويل.

اللغـــة

يغلب على اللغة حقل دلالي اجتماعي وآخر نفسي، وتقل في النص الأبعاد التصويرية والمجازية، وتغلب فيه اللغة الناطقة بحال دحمان وتوحي بوضعه الاجتماعي وحالته النفسية. واعتمد الكاتب جملا قصيرة تسهم في توتير المتلقي من خلال تنامي النفس الدرامي داخل النص. كما جاءت لغة القصة متنوعة، إذ زاوجت بين الفصحى والعامية، مثل " الكلمة هي الرجلْ ـ الكلمة عشْرة.." للتأكيد على الانتماء الاجتماعي والمستوى الثقافي للشخصية، وإضفاء البعد الواقعي على المحكي، والمساعدة على تحقيق الرهان المتمثل في لفت نظر القارئ إلى هدر الكرامة الإنسانية في مجتمع تنعدم فيه فرص التضامن والمساواة والحقوق الضرورية للبقاء.

ص4

نظرية التلقي

إن الخطاب المسرحي انتقائي تتخلله فراغات ؛ لأن المسرحية لا تمنع إلا جزأ يسيرا من الكلمات التي يفترضها تحقق الحدث، ومع ذلك يلزمك – بصفتك قارئا أو متفرجا – أن تفهم المجموع. والكاتب المسرحي لا يلغي من حسابه الوضع الاعتباري المتلقي، لكونه يمثل طرفا أساسيا في المعادلة المسرحية وفي إنتاج الفعل الدرامي، والعلامات، فدوره لا ينحصر في التلقي السكوني والاستهلاك الآلي والتفكيك الساذج للعلامات، بل إنه يصنع المعنى وينتج الدلالة ارتكازا على إجرائات تأويلية منظمة تفضي إلى ترتيب المعاني وتنظيمها ووضعها في بنية دالة. وبذلك يصبح فعل التلقي عملا إبداعيا يتمركز حول الأثر الفني في شكل تفاعل وقراءة للعمل تضفي عليه في النهاية صفة التحقق.

نظرية الأجناس الأدبية

حيث يبدو الكاتب منشغلا في النص بالبحث عن الخصائص المميزة لفن المسرحية كجنس سردي ذي طبيعة وتكوين خاص ووظيفة تواصلية وجمالية مرتبطة بذاك التكوين وتلك الطبيعة، مما يجعله جنسا يتضمن أجناسا أخرى في هيكله المتفرد.

طرائق العرض

عمد الكاتب للدفاع عن أطروحته إلى استثمار بنية حجاجية استشهادية ومنطقية، فمن الأولى قوله : " ودليل ذلك أن كتاب كل جيل يتخذون أصولا واحدة في الكتابة ... يدافعون عن أهداف عليا واحدة تشكل المطالب الأساسية لمجتمعهم ".ومن الثانية توظيفه أساليب التفسير، من تعريف (تعريف المسرحية بتحديد سماتها المميزة، ووصف ماهيتها ووظائفها)، ووصف (وصف مكونات وعناصر المسرحية ورسالتها الاجتماعية والفنية والفكرية، والعوامل المحيطة بها كالإخراج)، وسرد (سرد حالة تحول النص المسرحي من مرحلة الإشعاع إلى الأفول بعد مرور مدة زمنية محددة) ومقارنة (بين المسرح والرواية والشعر)، واهتمامه بالتنظيم المحكم للمعلومات التي تبدو وحدة متماسكة، وتصورا منسجما يُقدم عبر مراحل، فيتحقق الإقناع بمحموله المنطقي وجهازه المفاهيمي الدقيق وإحالاته المرجعية، واتكاؤه على الاستقراء المنطلق من الجزء إلى الكل، من السمات الجزئية للمسرحية، وتفصيل القول في كل منها، وإبراز العلاقة بينها مجتمعة بشكل عضوي، والتدرج في التفسير وفق مسار استدلالي، إلى كون " فن المسرح جُماع الفنون ... وهو أمر لم يتحقق له حتى الآن. مما ساهم في تأمين التماسك والانسجام داخل نص يتناول قضية تجنيس المسرحية.

وقد استثمر الكاتب وسائل الربط بين الجمل والأفكار ؛ كالربط الصريح بالأدوات (الواو، بل، لأن..)، والربط بالضمائر (ضمير الغائب المفرد العائد على النص المسرحي، وضمير الغائبة المفردة العائد على السمات). والربط الضمني / الربط بالاستدلال، عبر معيار التسلسل (استعمال الصيغ الدالة على التدرج: " أول سمات ..." ؛ " كانت الأنية ثاني خصائص المسرح ... " ؛ " وبذلك تكون الديمومة ثالثة سمات النص المسرحي.. "، ومعيار العلاقات (علا قات التطابق (ديمومة النزعات الإنسانية فرضت على فن التأليف قواعد ثابتة في جميع المذاهب والأشكال...) والتعارض (الحكاية مقصودة بذاتها وبمراميها في المسرحية، عكس الشعر والرواية). ومن مظاهر الربط الاستدلالي أيضا استهلال الفقرات بالجمل الدالة على التوكيد: " إن الأنية هي التي تؤدي إلى سرعة التغيرات " ؛ " إن سمات ... تجعل له ميزة خاصة به " وتكرار بعض الألفاظ والمفاهيم)، والانتقال من الخاص (السمات) إلى العام (علاقة المسرح بباقي الفنون باعتباره حقلا للتجريب انطلاقا منها وانتهاء إليها)، وإبراز شدة التلازم بين سمات النص المسرحي. ووسائل الربط اللفظي والمعنوي جعلت النص يمتلك من قوة التأثير على المتلقي، ما يدفع إلى الاقتناع بوجهة نظر الناقد. فالنص، إذن، خطاب متجانس الوحدات، فهو ينبني على عدد من العلاقات / الروابط بين الجمل والأفكار والفقرات من خلال جملة من الوسائل اللغوية الشكلية، لهذا نقول إنه حقق وجوده

ص3

مفاهيم حقل العرض

التماهي (تماهي المتفرج) والاندماج، يشاهد المتلقي ذاته ومشاكله على خشبة المسرح، فريق العرض المسرحي، غاية المخرج.. البحث عن الهدف الأعلى وإبرازه، المشارك في متابعة القضية بالرأي.. العرض، الناس، المتفرج، المشاركة ...

لعل هيمنة مفاهيم حقل النص تدل على أن الكاتب يهدف إلى إبراز أهم سمات المسرحية باعتبارها نصا، ثم بعض قواعد السينوغرافيا / الكتابة الموجهة للعرض، بفعل الإخراج والديكور والإضاءة والموسيقى، ومفاهيم الحقلين تتكامل للدلالة على وحدة عناصر المسرحية.

ومن ضمن القضايا النقدية التي تُثيرها الإشكالية المطروحة وتهدف إلى توضيح السمات العامة للمسرحية باعتبارها حدودا فاصلة بينها وبين غيرها من الفنون:

- قواعد التأليف المسرحي : أي مختلف المقومات الجمالية والمبادئ الفنية التي تقوم عليها الكتابة المسرحية، والتي تُستمد من المعرفة العميقة بطبيعة هذا الفن الأدبي. ووظيفته وموضوعه وبناء وأسلوبه.
- التجريب المسرحي : تجريب مختلف أشكال التعبير الفنية، والاستفادة من إمكاناتها، وإدماجها في الإطار المسرحي الذي تتلاشى فيه الحدود بين مختلف الفنون، وتُتاح لها فرصة التطور والارتقاء..
- علاقة المسرح بباقي الفنون : المسرح أبو الفنون لأنه يوظف الحياة بمختلف مظاهرها، ويقوم ببناء عالمه التخييلي اعتمادا على مختلف الأنساق التعبيرية من تشكيل وموسيقى وحركة وتواصل لغوي وغير لغوي. إنه ليس بؤرة تلتقي فيها هذه الفنون بشكل تراكمي، بل مجال للتجريب تخرج منه احتمالات تطوير تلك الفنون نفسها. وربما ساهم تطور السينما ووسائل الاتصال بالجمهور في إخفاء هذه الحقيقة، ولكن علاقته بباقي الفنون هي علاقة فنية وعضوية.
- المقصدية في المسرح : رهان الكاتب الذي يعكس وجهة نظره في القضايا الاجتماعية والسياسية الثقافية والفنية..
- علاقة المسرح بالواقع : علاقة معايشة وتعبير ونقد وتعديل في أفق استشرافي يتوخى صيغا حياتية ممكنة..

الإطار المرجعي

استند الكاتب في عرضه لإشكالية النص والقضايا المتفرعة عنها إلى عدة مرجعيات منها :

علم النفس

باستحضار الوعي الفردي أو الجمعي وعلاقتهما بعوامل المحيط والبيئة في تشكيل النص المسرحي وتثويره، إذ يقوم ألكاتب بإعادة بناء مدركاته في بنية نصية تفجر الواقع، ويعيد القارئ بناء النص عبر التأويل بناء يدفع الناقد والكاتب والمتلقي إلى ملاحقة الوعي المتحكم في الإحساس بالواقع وترجمة الهدف الأعلى وتأثيرات النص كتابة وعرضا على بنيات التلقي.

علم الاجتماع

حيث العلاقة بين النص والمجتمع من خلال ثنائية البناء والهدم جلية، إذ ركز الكاتب على البعد الرؤيوي للكتابة المسرحية. وعلى العلاقة بين المجتمع والنص، باعتبار هذا الأخير يجسد وعيا ممكنا، من خلال رؤية طبقة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب، تستشرف المستقبل وتتوخى إيجاد صيغ حياتية ممكنة وبديلة للواقع خسب كولدمان مما يجعل النص المسرحي يحمل رؤيا للعالم يتوجه النقد، في تحليله، إلى الكشف عنها.،

ص2

- الهدف الأعلى: هو تجسيد هموم الإنسان الاجتماعية والفكرية والاقتصادية، وكل ما يمثل المطالب الأساسية للمجتمع، التي من أجلها يذهب الجمهور إلى العرض المسرحي ليشارك الآخرين الرأي فيها.

تلازم هذه السمات الأربع هي ميزة المسرح وآفته التي تُفقده الكثير من قيمته الأدبية والفنية، وتحوله إلى أثر متحفي ؛ وفي الآن تجعله يطور نفسه، ويطور النقد المسرحي، ويرتقي بالذائقة الجمالية لذا الناس، وتفرض على الكاتب المسرحي تجديد أسلوب الكتابة الذي يعادل فنيا الواقع الاجتماعي والذوق الجمالي السائد في عصره.

بتغيرات الواقع (قضايا جديدة، الذوق، وسائل التعبير) تُبتكر أساليب جديدة في الكتابة المسرحية، مع الحفاظ على الأصول والثوابت، كالآنية والديمومة..

شرط الإبداع في الكتابة والعرض المسرحيين هو التجريب والوعي التام بجماليات الفن التشكيلي والموسيقى والشعر والأدب عموما.

الفن المسرحي جُماع الفنون إذا أحكم الكاتب قبضته عليها، فهو يرتقي بها جميعا في الإطار المسرحي.

__التحليـــل__

الإشكالية المطروحة

تتعلق إشكالية النص برصد سمات النص المسرحي التي تتجسد بها ثنائية الهدم والبناء باعتبارها خاصية من خصائص التأليف المسرحي، وهي مدعاة للتجريب المسرحي ؛ فكل ممارسة إبداعية، ومنها الكتابة المسرحية، إنما هي تحليل لمفاهيم وقيم ما أن تتبلور في نسق الحياة الاجتماعية ببعدها الواقعي المعيش حتى تنبثق من رحمها صياغات لقيم أخرى بديلة ومحتملة في الواقع وفي الكتابة والذوق الفني على السواء في تواصل مع مختلف الأجناس والأشكال التعبيرية الموازية بما يجعل الكتابة المسرحية مجالا للتجريب بامتياز. إنها ثنائية الثابت والمتحول، الثابت المرتبط بما هو إنسان، والمتحول المرتبط بما هو معيش وبالآنية. ولعل السعي إلى خلق توازن بين الثابت والمتحول هو ما يضفي على النص المسرحي خلوده ؛ لأنه يعالج ما هو جوهري في مقابل العرض المتغير في حياة الإنسان.

ونلاحظ أن سمات النص المسرحي المشار إليها في النص سمات جوهرية، لأنها ميزات نوعية لصيقة به في كل زمان وفي كل الاتجاهات المسرحية.. ومن ثنائية الهدم والبناء هذه انبثقت سمات النص السابقة.

المفاهيم والقضايا

مفاهيم حقل النص

السمات، بهاء، النص المسرحي، الصراع بين الخير والشر، تكوينه (النص المسرحي)، وأساليب تأليفه، تصاعد الحركة دراميا، دقة بناء الشخصيات عموديا وأفقيا، المذاهب والاتجاهات والمدارس المسرحية، تخلفه عن عصره بمجرد الانتهاء من كتابته، دقة التصوير، حكايته مقصودة بذاتها وبمراميها، سماته وسيلة لتطوير المسرح نفسه والنقد المسرحي، والارتقاء بالذائقة الجمالية، أسلوب الكتابة معادل للواقع الاجتماعي،الابتكار والتجديد والتجريب، ضرورة الوعي بالجماليات الفنية السائدة في العصر.

المسرحية – نص مسرحي: تحليل نص "الكنــز" لتوفيق الحكيم

إشكالية القراءة

المسرح نص وعرض، وهو أيضا علاقة اجتماعية، فهو لا يكتمل إلا بحضور المشاهدين، إنه، كأي نوع أدبي آخر، يسعى إلى تبليغ رسالة إلى المتلقي، تعرض وجهة نظر، أو نتيجة تأمل للواقع.

ومنذ الربع الثاني من القرن 20 بدأت عملية تأليف نصوص مسرحية ذات بناء درامي متقن قابلة للقراءة والعرض معا، اهتداء بالنموذج الغربي ومزاوجة بين التأليف الدرامي والمضامين الواقعية والتراثية لربط ما هو عربي بما هو عالمي، فجمع كتاب المسرح بين التأليف النثري والشعري، وتنوعت المضامين بين السياسي والاجتماعي لمعالجة المشاكل الناجمة عن تطور المجتمع العربي. ومن مسرحيي هذه الفترة (ألفريد فرج، محمود تيمور، جورج أبيض، مراد السباعي، يوسف وهبي، عبد الوهاب أبو السعود، ونجيب حداد وأمين الريحاني..). ويعتبر توفيق الحكيم أبرز رواد هذه المرحلة، إذ جمع إنتاجه بين المسرح الذهني والاجتماعي والسياسي واللامعقول. ولد سنة 1898 في الإسكندرية، حصل على الإجازة في الحقوق، ثم سافر إلى فرنسا لاستكمال دراسته القانونية، إلا أنه وُلع بالفن والأدب. وبعد رجوعه إلى وطنه تقلب في عدة مناصب سرعان ما استقال منها ليتفرغ للكتابة في الأدب والصحافة حتى توفي سنة 1987. وقد ترك مسرحيات منها: سليمان الحكيم أهل الكهف الملك أوديب ألف ليلة وليلتان...، وروايات منها: عصفور من الشرق عودة الروح، وقصص منها: عدالة وفن. والنص قيد الدرس مأخوذ من مسرحيّة (الكنز). فما موضوع المسرحية ؟ وما الوسائل المعتمدة لتشخيصه ؟ وما رهانه ومقصديته من ذلك ؟

فرضية القراءة

العنوان خبر لمبتدأ محذوف. والتعريف يفيد هنا التعيين. وكأن الكاتب يقول (هذا هو الكنز الحقيقي). ويوحي الكنز بمعنيين : أحدهما مادي يتعلق بالمجوهرات والأحجار الكريمة..، والثاني معنوي يرتبط بالقيم الروحية والجمالية التي قد تتوفر في بعض النفوس الطيبة الجميلة. وملفوظ الأم في نهاية المشهد يرتبط بالدلالة المعنوية لمفهوم الكنز.

انطلاقا من ملاحظة المشيرات الدالة السابقة نفترض أن موضوع النص هو الصراع بين القيم الروحية الجمالية والقيم المادية في العلاقة بين الناس. فإلى أي حد استحوذت هذه المسرحية على الرغبة الكامنة داخل نفوسنا حتى تسمع وترى ما يسرها أو يكشف عن أخطائها ؟ وما هي خصوصيات هذه المسرحية على مستوى الموضوع والبناء والأسلوب ؟

الفهــــم

يطرح النص قضية اجتماعية تتمثل في بناء العلاقات بين الناس وخاصة العلاقات الزوجية على المصالح المادية على حساب القيم الروحية النبيلة والجمالية الراقية.. فإذا كان الكنز بالنسبة للأب والأم والخطيب ينحصر في المال، فإنه بالنسبة ل" مراد " و " درية " يتعلق بالإيمان بقيمة الفرد الإنسانية والروحية.

وقد عرض الكاتب هذه القضية من خلال مشهد يقوم على أربعة مفاصل هي :

- حوار الأب والأم والخطيب حول ثروته ورغبته في خطبة " درية ".
- ممانعة هذه الأخيرة وذهاب الأم في طلب درية واختلاق عذر لتبرير عدم رغبتها في الخطيب الثري.
- دخول مراد إلى البيت تحت ذريعة إخراج كنز منه شريطة بقاء درية معه لأن الكنز سينفتح على عينيها بعد خروج الخطيب قلقا.
- حوار مراد ودرية حول حقيقة مجيئه وإخبارها بمشاعره تجاهها، والكشف عن المعنى الحقيقي للكنز.

التحليـــل

جرد القوى الفاعلة

- الأب : متوسط الحال طماع، يرغب في المال ولو بجواز ابنته معاكسة رغبتها، إنه رجل ساذج، أمي، جاهل ...
- الأم : تشارك الأب في التهافت على المال، ولكنها ستلعب دورا في إقناع الأب بالإذعان لرغبة ابنتها في مراد.
- درية : تتميز بروح سامية تبحث عن شريك حقيقي يشاركها تلك المعاني، لذا رفضت الارتباط بالخطيب الغني وقررت التعلق بمُراد المؤمن بما تؤمن به، يمكن اعتبارها الموضوع المرغوب فيه، فهي معادل رمزي للكنز.
- الخادم : لعب دور الوسيط بالإخبار بمجيء مراد.
- الخطيب : رجل ثري لا يؤمن إلا بالقيم المادية في الحياة. رمز الخداع والقيم المادية في الحياة.
- مراد : لعب دور الساحر كذريعة للظفر بدرية التي رأى فيها مجسدة للمعاني الإنسانية السامية فقرر الارتباط بها ولو بالحيلة التي أعطت أكلها. وهو رمز للإنسان المثقف النبيل الذي يقدر القيم الروحية السامية في الحياة. نجح في إقناع أفراد الأسرة بوجهة نظره.

نلاحظ مطابقة الصفات النفسية للوضع الاجتماعي والقيم التي تؤمن بها كل شخصية، وهذا يبين مساهمة كل منهما، من خلال سماته تلك، في تحقيق البرنامج السردي لكل عامل.

البنية العاملية

جسدت درية دور العامل الموضوع الذي تجاذبته باقي العوامل الأخرى، ويمكن بيان علاقتها بباقي العوامل كالتالي :

- العامـــــل الأب : البنت وسيلة لتحقيق موضوع الاغتناء والارتقاء الاجتماعي.
- العامـــــل الأم : البنت بالنسبة لها أيضا وسيلة للاغتناء والارتقاء الاجتماعي.
- العامل الخطيب : درية بالنسبة له موضوع لإشباع رغباته المادية.
- العامـــــل مراد : درية بالنسبة له موضوع لتحقيق إنسانيته في أبعادها الروحية، لذا اختلق وسيلة السحر للظفر بموضوعه.

تميزت البنية العاملية في هذا النص بالتنامي والتطور، ويمكن توضيح ذلك من خلال المراحل التالية :

- بنية تباين الرغبات (التعارض) : وتتجلى في بداية المشهد، حيث تتعارض رغبة درية مع رغبة الخطيب.
- بنية الصراع (العقدة) : حين بدأ الخلاف بين الأب والخطيب، والساحر من جهة ثانية حول استخراج الكنز.
- تفسخ البنية (الحـل) : محاورة مراد لدرية وكشفه لها عن حقيقة مجيئه وتغيير معنى الكنز في فهم الأب والأم.

النصي، في بعده التداولي والأسلوبي، من خلال تواتر آليات الاتساق.

التركيـــب والتقويــم

عرض النص بعضا سمات الكتابة الدرامية، كالمعايشة، والآنية، والديمومة، والهدف الأعلى.. وبين محافظة المسرحية على الأصول والثوابت، وابتكارها، في الوقت، نفسه أساليب جديدة في الكتابة الدرامية، وذلك بحسب ما يُستجد في الواقع من قضايا اجتماعية وذوق وسائل التعبير.. ثم إن للإبداع المسرحي شرطا يتمثل في التجريب والوعي التام بجماليات باقي الفنون، التي يرتقي بها يرتقي بها. ومقصدية النص كشف الخلفيات الاجتماعية والجمالية للتأليف المسرحي باعتباره ينطلق من الواقع ويتوجه إلى متلق، ويراهن على أن يكون جُماع الفنون الأدبية والتشكيلية.. ومن ثم فله دور عضوي في الحياة يقوم على التحليل والنقد والارتقاء بالذوق والتعبير، ويحمل في ذاته وسائل التطوير والتغيير، مما جعله، كما يقول الكاتب، حقلا للتجريب بامتياز. وقد استخدم الكاتب للتعبير عن هذه المقصدية لغة تقريرية واصطلاحية قائمة على جهاز مفاهيمي يعكس عمق تصوره النظري، إضافة إلى لغة حجاجية، وأسلوب استدلالي مقنع يعضده تماسك البناء النصي واتساقه وانسجامه؛ وبذلك يتحقق افتراض كون نص وصفيا يستعرض سمات المسرحية الجوهرية وأصولها وثوابتها.

ويعكس النص ثقافة صاحبه المسرحية ومرجعياته المتنوعة، وانفتاحه على قضايا نظرية وأسئلة ترتبط بأشكال الممارسة وآليات الكتابة المسرحية وتأصيلها وربطها بمرجعية الذات والمجتمع وسؤال الجمالية. والسؤال الذي تطرحه قراءتنا للنص هو : العلاقة بين الكتابة والعرض ؛ فالعمل المسرحي يتأطر ضمن مجال الفرجة، وينتمي في الآن ذاته إلى حقل الأدب، من هنا ضرورة البحث عن آليات اشتغاله من خلال رصد سماته وقوانين الكتابة، وتفسير كيفية اشتغال عناصر العرض عبر تحديد مرجعيات الإخراج ومنطلقاته، وحصر أنماطه وأشكاله، وضبط المستويات والميكانيزمات الناظمة لسيرورة العرض والمؤطرة لعناصره ومكوناته داخل الفضاء الحركي، وفي علاقة ذلك بالمتلقي.إن العمل المسرحي لا تكتمل دلالته وأهميته إلا عند تشخيص نصوصه.

والنص يراهن، من جهة أخرى، على المتلقي الواعي الذي يتجاوز حدود التماهي مع العرض ليرتقي إلى مجادلته ومحاورته، وهذا الرهان جاء في سياق نضج التجربة المسرحية على مستوى الكتابة والإنجاز الركحي، وقد تجسدت معالم هذا النضج في: (تخلص النص من بعده الأحادي وانبنائه من نصوص متعددة، ومتداخلة، ومن متواليات سردية أو حكائية تراعي مفهوم التمسرح الذي حول اللغة الركحية إلى ميتا ـ لغة يستطيع المتلقي أن يزاول عليها فعاليته التأويلية والتفكيكية).

القيم والأنساق الفكرية

القوى الفاعلة	أبعادها الرمزية	موقفها من الحياة	قيمها بين المادي والمعنوي
الأب	الجشع، رجل مادي..	مادي يؤمن بالقيم المادية في الحياة	مادية
الخطيب	انتهازي	الحياة لهو ومتعة	مادية
درية	إنسانية	تؤمن بسيادة القيم الروحية	روحية

إن تباين الرغبات وتصاعد الصراع يعود إلى تباين القيم والأنساق الفكرية التي تمثلها القوى الفاعلة. وفي نهاية المطاف تنتصر القيم الروحية والأخلاقية على القيم المادية. وهذا الصراع يمثل، نسقا اجتماعيا يضم هذه المتناقضات.

القيم الأكثر قوة وفاعلية وتعبيرا عن صوت المؤلف هي : القيم المعنوية التي تعترف بدور الإيمان بالعلاقة الروحية الرابطة بين الناس، وربما بعود اتخاذ المؤلف لهذا الموقف بسبب ما يتميز به المجتمع من انحلال خلقي وإيثار الناس للقيم المادية على حساب القيم الروحية.

وتُعتبر الحيلة عملا مشروعا لتبرير هدف إنساني يزيل عائقا خلقيا قد يؤدي إلى تفسخ العلاقات الإنسانية، وإحلال محلة انبناء هذه العلاقة على أسس نبيلة وقيم روحية سامية.

الصراع الدرامي

من مظاهر الصراع بين مختلف القوى الفاعلة الصراع النفسي (كتمان المشاعر الطيبة بين مراد ودرية، والتي من أجلها تم نسج الحيلة للظفر بالموضوع) والاجتماعي (التحايل للحصول على الثروة والاغتناء) والفكري (منظومة القيم المتباينة بين أفراد المجتمع الواحد).
والنتيجة هي انتصار القيم الإنسانية السامية كسبيل وحيد لخلق التوازن في العلاقات الاجتماعية.

الحـــــــوار

ينقل الكاتب أقوال الشخصيات بشكل موضوعي (أو على الأقل يوهمنا بذلك)، فقد أفسح المجال لصوت الشخصية مباشرة لتعبر عن دواخلها ومواقفها ووضعياتها من خلال أحداث ملفوظة، إننا أمام خطاب معروض، يظهر الخيالي فيه في صورة الواقعي.

وما يلفت النظر أن الكاتب ينقل كلام الشخصيات كما هو دون إضفاء تلوينات دلالية أو شحنات انفعالية عليه، ويتبع سبلا استدلالية متنوعة (تقديم الحجج والبراهين والأمثلة والفرضيات وأساليب الامتناع وصيغ التوكيد وشروط الصدق ...)، ليصل إلى نتيجة مفادها تطابق وجهتي نظر درية ومراد.

نظرا لخاصية الصراع المميزة للحوار جاءت سمات وملفوظات الشخصيتين متباينة ؛ واتسم حوار القوى الفاعلة بسمات متنوعة، نبينها كالتالي :

- الحوار الجدي : " ماذا جرى لها ؟ ذهبت تُحضر منديلها ولم تعد ؟ ".
- الحوار الساخر : الخطيب : " إذا كانت حضرتك تستطيع أن ترى المال المخبوء في الحيطان؛ فهل تستطيع أن ترى المال المخبوء في جيبي؟" – مراد : " عيني لا ترى نقودا ولكنها ترى كنوزا." – الخطيب : " ابدأ بفحصي يا حضرة الأخصائي.. من يدري ... ربما بقدرة قادر ينفتح علي الكنز ؟ ".

- الحوار الهزلي : الخطيب : " من ذا يرفض الفُرجة على " شمهروش " بالمجان ؟ ".
- الحوار المتسلط : الأب : " حضرته يذهب إلى داهية لا تُرجعه.".
- الحوار الماكر المتحايل : " مشاغل البيت ...مسكينة ... إنها نشيطة أكثر من اللازم ... لا تريد أن تترك للخدم أبسط الأمور.. ".

وردت بعض العبارات العامية في بعض الحوارات، مثل " أبا العز بكْ "، " زفتْ "

البرهنة والحجاج

إذا كان النص المسرحي يعتمد على الحوار لتبليغ رسالته وتجسيد جمالياته، فإن سمة البرهنة والحجاج تعتبر بارزة في الكتابة المسرحية، باعتبارها ترمي إلى إثارة الانفعال المشترك لدى المتلقي، ثم إنها تسعى إلى تحقيق نوع من التواصل بين الكاتب والمخرج والممثل والقارئ والمتفرج ؛ وقد دافعت كل قوة فاعلة عن موقفها بالحجة والبرهان :

- حجة الخطيب على صحة وجهـــة نـظره: " وهذا طبعا ليس بكثير على صاحب ثروة تُقدر الآن، كما تعلمون، بستين ألف جُنيه؟".
- حجة مراد على صحة وجهة نظره : " هذه الروح المضيئة ... ".
- حجة درية على صحة وجهة نظرها : " أبي يجب أولا أن نتفق على معنى الكنز" ماذا تقصد بالكنز ؟.

ويبدو أن حجج مراد ودرية هي الأكثر إقناعا بموقفهما ؛ لأنها أنهت القصة بتغيير موقف الأب والأم معا. وإذا كان حجم الحوارات متفاوتا طولا وقصرا في النص، فإن ذلك يُعزى إلى تباين وضعية كل من الشخصيات وموقفه من الآخر. أما الأسلوب الحواري فتلعب فيه الجمل الاستخبارية دورا حاسما في تبئير مختلف القضايا المستهدفة.

وتتميز لغة الحجاج بأفعال كلامية متنوعة لتحقيق هدف معين :

- الاستفهام للاستئذان والتقزيم: درية : "... أتسمح لي أن أناديك باسمك المجرد ؟ ".
- النهي للردع : درية : " لا تجعل للمال كل هذه القيمة ".
- الخبر للسخرية : درية : " لن أعتقد ذلك ... الدجال رجل صاحب براعة ولكنه ليس صاحب إيمان.. "

ولعل الهدف من توظيف أفعال الكلام هو تنويع المقامات لتصعيد الفعل الدرامي، فمعظم الجمل إستفهامية، تسعى إلى تبئير مختلف القضايا المستهدفة. وهناك حفاظ على الصيغ التعبيرية الانفعالية (كالريبة، والسخرية، والتساؤل، والتعجب) الواردة في الخطاب المنقول للإيهام بحقيقته المفترضة، وبضوابط التبادل اللفظي الذي يجري في الكلام. وقد يكون من بين دلالاته أنه يعطي لوجود المتكلم والشخصية في النص كينونة تخييلية توحي بالامتلاء والاستمرار.

الأسلوب / التركيب

يوحي توزيع السطور على الصفحات من خلال العارضة التي تميز استهلال الكلام بأن الجمل في النص مستقلة بذاتها عما يسبقها ؛ فإذا فحصنا تركيب هذه الجمل الحوارية، وجدناها تتضمن ضمائر، وأدوات، وكلمات متكررة، وروابط تصلها بالجمل المحيطة بها، مما يضفي على النص خاصية والاتساق والانسجام.

تفاعل الزمن والمكان

لا شك أن دلالة الأمكنة لا تتحقق إلا بعلاقتها بعنصر الزمن، وقد جرت الأحداث في لحظة زمنية محددة هي

زمن الخطبة، وتتطور الأحداث تصاعديا حتى النهاية. ويبدو أن التفاعل بين الزمان والمكان في هذه المسرحية قد ولد صورة متناقضة للقوى الفاعلة، فلكل واحدة منها مفهومها الخاص للكنز..

البيت فضاء يعكس صراع القيم والمصالح بين الناس؛ فهو مجال مغلق يُفترض أنه يضيق بتباين المواقف والمصالح وأحرى بصراعها، لذلك كان بؤرة لتذويب الخلاف بين وجهات النظر حول مفهوم الكنز. وقد تحقق ذلك بعد خروج الخطيب من البيت ...

الزمن الواقعي والزمن النفسي: الأول صيغ نحويا بصيغة المضارع الدال على تحقق الفعل في الزمن الحاضر للإيهام بواقعية ما يحدث، والثاني يعمق وعي القارئ بالأحوال الشعورية للشخوص، وأثر ذلك في القوى الفاعلة ودورها في تطور الأحداث نحو نهايتها، وتحقيق مغزاها..

الخُطاطة السردية

تنتظم أحداث المسرحية وفق خطاطة سردية محكمة، نوضحها من خلال الجدول التالي :

وضعية البداية (العرض)	الاستهلال بالمشهد والتعريف بمجال الديكور وبعض الشخصيات ووضعيتها، وتباين الرغبات.
العنصر المخل	رفض درية الارتباط بالخطيب ومجالسته.
وضعية الوسط (العقدة)	مجيء مراد متقمصا دور الساحر الذي يدعي أن في البيت كنزا..
عنصر الانفراج	اختيار مراد لدرية لينفتح عليها الكنز والاختلاء بها للتعبير عن إعجابه بها، وخروج الخطيب من البيت.
وضعية النهاية (الحل)	ارتباط درية بمراد على أساس من تطابق مفهوم الكنز لديهما.

البعد الوظيفي لوضعيتي البداية والنهاية، وأثرهما الجمالي في المتلقي يتجلى في كون الكاتب أقحمنا مباشرة في قلب الحدث، وأجبرنا على تتبع سيرورته ليقنعنا بقبول موقف من الارتباطات الاجتماعية بين الرجل والمرأة المبنية على الإكراه بدافع الجشع والطمع في المال على حساب القيم الإنسانية.. ومن الناحية الجمالية، فهو يحدد لنا، كمتلقين، أفق انتظار يسمح لنا بوضع فرضيات للقراءة من خلال وضعية البداية، (تحديد نوع النص واتجاهه الأدبي، وطبيعة كتابته (الإيهام بالواقع وخلق تشابه بين عالم النص وعالم الواقع) والتعرف على الوضعية الأولى للشخوص، مرورا بإدراك العنصر المخل والعقدة وعنصر الانفراج / النهاية التي تتعلق وظيفتها بالدفع بنا إلى تأويل الفعل المحتمل، وتعزيز الأفق أو خرقه.

الإرشادات المسرحية

يعتمد المسرح أنساقا لغوية موازية، وهذه الإرشادات

سرد قصير يؤثث الكاتب به فضاء المسرحية، وله أهمية

كبيرة وأثر بالغ على متلقي النص المسرحي يتجلى في ترجمة الانفعالات والروابط الوجدانية بين الممثل والجمهور، وإغناء الإرسالية وضمان استمرار التواصل وموضعة الحدث في ظرفية معينة، وتقديم معلومات عن الشخوص والفضاء والزمان، ووصف وضعياتها وحركاتها ونبرات الصوت والكلام.. ومن هذه الإرشادات:

المجزوءة الثانية: مناهج نقدية

المنهج الاجتماعي – نص نظري: تحليل نص "المنهج الاجتماعي" لنبيل راغب

ص1

إشكالية النص وفرضيات القراءة

عرف النقد العربي تحولات في تصوراته وأسسه على مستوى التنظير أو التطبيق كالخطابات الأخرى بفعل مجموعة من العوامل أبرزها الانفتاح على الثقافة الغربية، وانتشار التعليم والصحافة، والثورة النقدية في مجال الأدب أخرجت النقد من المعيارية والتجزيئية والانطباعية إلى نقد مؤسس على مبادئ علمية، فأصبحت قراءة الأدب تستمد مفاهيمها وأدواتها الإجرائية من علوم إنسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلوم اللغة ونظريات الأدب، وتفسر الظاهرة الأدبية اعتمادا على مرجع خارجي يشرط إنتاج المعنى أو يولده، أو على اشتغال البنيات التي تفجرها لغة النص.

لقد تنوعت المناهج النقدية الحديثة بحسب تنوع مكونات النص الأدبي ومقوماته؛ فلأنه كيان لغوي، كان موضع بحث من اللسانيات التي وفرت للناقد أدوات دقيقة تسبر أغوار البنية الناظمة للنص، وبما أنه يصدر عن مرسل له تركيب نفسي، يتحكم فيه منطق الرغبات المكبوتة، ولغة الوعي واللاوعي، فقد وجدت السيكولوجيا طريقها إليه، وكونه يعكس حال المجتمع وعاداته وتقاليده والبنيات العقلية التي تشكل بنية وعي جمعي ينتمي إليه الكاتب، ويجسد ه في عالم تخيلي يستبدل به شكل الواقع فقد مثل علم الاجتماع إطارا مرجعيا نظريا لقراءته. هكذا قام المنهج الاجتماعي على تفسير النص الأدبي بربطه بمحيطه وشروط إنتاجه. وهو أحد أهم المناهج النقدية الغربية الواسعة الانتشار بين النقاد العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، رصدوا تطوره، واستخلصوا قواعده، وصنفوا مدارسه. ومن هؤلاء حسين الواد، وشكري عياد، ونبيل راغب الناقد المصري صاحب "موسوعة النظريات الأدبية" الذي أخذ منه النص الذي بين أيدينا. فما قضيته؟ وما المفاهيم المؤطرة لها وما إطارها المرجعي؟

يتكون العنوان من مصطلحين: "المنهج" وهو اسم معنى عام دال على مسلك وتخطيط وترتيب وسنن ما، و"الاجتماعي" وهو نعت يُضمر مفهوم "المجتمع"، لكن إلحاقه بالمنهج عبر ياء النسب جعله سمة مميزة له عن المناهج النقدية المتعددة. ومن خلال عبارتي: " بعد مدام دي ستايل ... السوسيولوجية في الأدب "، و " لم تتبلور النظرية السوسيولوجية ... ولوسيان گولدمان "، نُدرك أن الكاتب يرصد تطور المنهج الاجتماعي. وهي دلالة توسع إيحاء العنوان وتجعلنا نفترض أن النص دراسة نقدية تعالج تطور المنهج الاجتماعي من التأسيس إلى التأصيل فالتبلور، وتبين طبيعته وسماته المميزة، وأدواته.

تكثيف معاني النص

يتمفصل النص إلى حزمة من التمفصلات الفكرية الآتية:

1) تطور المنهج الاجتماعي من مرحلة التأسيس مع مدام دي سْتايل (العلاقة بين الأدب والمجتمع والسياسة)، ودي بونالد (الأدب لتعبير عن المجتمع)، إلى مرحلة التأصيل مع إيبوليت تين (حتمية الأدب أسباب حدوثه، وتذوقه رهن بتعرف إطاره الاجتماعي)، إلى مرحلة التبلور مع جورج لوكاتش ولوسيان گولدمان، الذي أسس علم الاجتماع البنيوي التكويني على خمس فرضيات جمعت بين البنيوية والسوسيولوجيا في منظومة نقدية تحلل المضمون الاجتماعي في ضوء الشكل الفني الذي تتبلور بنيته من خلال تحليل يساعد المتلقي على تكوين رؤية خاصة للعالم والمجتمع والحياة.

- ما يدل منها على المخرج : " يشير إلى الفنجان الرابع "، " تنهض وتخرج من القاعة ".
- ما يدل منها على الممثل : " الحوار بين الشخصيات ".
- ما يدل منها على الديكور : " البيت "، " رجل بالباب ".
- ما يدل منها على المتفرج : " ينهض على قدميه "، " باحترام " ومثل هذه العبارات تتعلق بالتحديد الدرامي للفعل ؛ لأن المسرحية تكتب أساسا لتؤدى على خشبة المسرح.
- ما يدل منها على القارئ : " التقديم للنص بالإشارة إلى مشهد يمثل صاحب البيت.."، إضافة إلى شكل الكتابة، وتوزيع السواد على البياض.

وقد تتضمن إرشادات وتوجيهات عن الإنارة وطبيعة الديكور ومزاج الشخصية.. وهي أمور يمكن للمخرج أن يستأنس بها لإخراج النص من القوة إلى الفعل.

التركيب التقويــم

ينتمي النص إلى مسرح المجتمع بعرضه القيم والأنساق الفكرية المتحكمة في سلوك الشخصيات ومواقفها المتأرجحة بين المادية المرتهنة إلى اللهو والمتعة والمصلحة، والروحية ذات النزوع الإنساني المثالي، ولعل المؤلف يعالج ما يسود المجتمع من تفش للقيم المادية على حساب القيم الروحية. ويتجلى أيضا في الصراع الدرامي في بعده الاجتماعي والفكري، حيث يصور الكاتب واقع أسرة مصرية (التحايل للحصول على الثروة والاغتناء) ومنظومة القيم المتباينة بين أفراد المجتمع الواحد. وتُعتبر الحيلة عملا مشروعا لتبرير هدف إنساني يزيل عائقا خلقيا قد يؤدي إلى تفسخ العلاقات الإنسانية، ويحل محله أساس صحيحا. وقد وظف الكاتب الكنز في بعد رمزي جسدته " درية "، هو أن القيم الإنسانية السامية هي الكنز الذي يجب أن تتوق إليه النفوس.

تقوم المسرحية على مقومات فنية تتميز بها موضوعا وبناء وأسلوبا.. منها :الحوار، الصراع والتصعيد الدرامي.

ومكونات المسرحية (شخوص، زمان، مكان، ديكور..) تشخص لغويا لتشكل المادة الخام للعرض المسرحي، ومن ثم تحظى بوجود مزدوج يسبق العرض ويصاحبه.

يعبر النص، من خلال أدواته الفنية، عن قضايا يغذيها الصراع النفسي والاجتماعي والفكري بين نماذج أو قوى اجتماعية أو نفسية أو فكرية تحكمها علاقة التوافق والتضاد، ذلك أن ما يضفي الشرعية على الكتابة الدرامية هو تصاعد حدة الصراع بين النقائض(الوحدة)، وبذلك نتيقن من الفرضية والتي تتعلق بإيثار القيم الروحية والجمالية على القيم المادية في العلاقات بين الناس.

2) عرض الكاتب للفرضيات الخمس المؤسسة للبنيوية التكوينية:

- الفرضية الأولى تصل المجتمع والخلق الأدبي بالأبنية العقلية حيث تتبلور المقولات والمفاهيم الاجتماعية، لتشكل الوعي الحياتي لمجموعة ما عبر عالم تخييلي يخلقه الأديب.
- الفرضية الثانية تعتبر الأبنية العقلية أساس الحياة الاجتماعية بتجلياتها المادية والفكرية والإبداعية، وأبنية مقولات دالة.
- الفرضية الثالثة تؤكد على العلاقة بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية وعالم العمل الأدبي، حيث يوجد تماثل دقيق ينطوي على علاقة دالة بسيطة.
- الفرضية الرابعة تتعلق باعتبار أبنية المقولات مصدر الوحدة العضوية والبنيوية والأدبية للعمل الأدبي.
- الفرضية الخامسة ترفض المنظور السيكولوجي الذي يحصُر أبنية المقولات في التصنيفات المجردة للوعي واللاوعي، وتؤكد أن أبنية المقولات تحكم الوعي الجمعي، وتتحول إلى عالم تخيُّلي يخلقه الفنان، ولا يصدر عن لا وعي أو كبت مسبق.

3) قيام النقد، بناء على هذه الفرضيات، على عمليتي الفهم (البحث في البنية الدالة المتأصلة المحققة للتلاحم الداخلي للنص)، والتفسير (إدماج هذه البنية الدالة، كعنصر مكون، في بنية أكبر وأشمل). والفهم والتفسير عملية واحدة ترتبط بزوايا نظر مختلفة تحكمها البنية المحيطة باعتبارها موضوع الشرح والفهم، وينقلب ما كان شرحا ليُصبح فهما، مما يُحتم على الناقد في مرحلة الشرح أن يتصل ببنية جديدة أوسع.

التحـــليــــل

الإشكالية المطروحة

تتعلق إشكالية النص بقراءة الأعمال الأدبية قراءة تفسيرية تربطها بشروط إنتاجها الاجتماعية، أي دراسة المنجز الأدبي من زاوية صلته بالمجتمع والبيئة التي أفرزته، ويُعرف بالعقل الاجتماعي، حيث الواقع سابق على الوعي، ومن ثم فالنقاد الذين يتبنون المنهج الاجتماعي يرفضون تفسير العمل الأدبي استنادا إلى الانعكاس المتبادل بين الأديب ونصه؛ لأنهما معا إفراز اجتماعي.

المفاهيـــم

يتوزع النص حقلان مفهوميان:

- المفاهيم الأدبية :التعبير، الشكل، الخيال، الخلق الأدبي، عالم العمل الأدبي، الوحدة العضوية والبنيوية، بنية دالة شاملة..
- المفاهيم الاجتماعية : النظرية السوسيولوجية، علم الاجتماع البنيوي التوليدي، رؤية خاصة للعالم وللمجتمع، حياة المجتمع، الأبنية العقلية، المقولات أو المفاهيم، مجموعة اجتماعية، ظواهر اجتماعية، بنية وعي، الواقع الاجتماعي التاريخي، الوعي الجماعي، ذات جماعية، بنية شاملة..

وتهيمن المفاهيم الاجتماعية في النص على ما عداها، لأن الأمر يتعلق بتشريح مفهوم المنهج الاجتماعي ورصد مراحل تطوره، وتحديد إمكاناته. وتُستمد المفاهيم الاجتماعية من حقل علم اجتماع الأدب، وتلعب دورا هاما في إضاءة القضية المطروحة في النص.

القضايا المتفرعة عن الإشكالية

تفرعت عن هذه الإشكالية بعض القضايا النقدية، منها:

العمل الأدبي الخلاق رؤيا للعالم

الرؤيا للعالم تصور معين للمجتمع والإنسان والطبيعة والوجود، يعبر عنه الأديب تحت تأثير مجموعة من العوامل الذاتية والاجتماعية. وتتسم بالشمول والانسجام والتماسك الفكري والعاطفي المجسد في المواقف الكلية المتخذة تجاه المشاكل الأساسية التي تفرزها العلاقات بين الناس، وبينهم وبين الطبيعة. ويربط گولدمان في هذا الصدد بين الوعي والحياة الاجتماعية، ويعرف الوعي بأنه مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل، ويستتبع عنصرا معرفيا، مما يجعلنا نفترض في كل واقعة وجود ذات عارفة وموضوعا للمعرفة، ويميز بين نوعين من الوعي وعي فعلي يرتبط بالمشاكل التي تعاني منها المجموعة الاجتماعية [الواقع]، ووعي الممكن يتصل بالحلول التي تغير الواقع وتطرح بدائل جديدة. وإذا كان الوعي الفعلي لطبقة ما هو ما تعرفه عن واقعها في فترة معينة وبلد بعينه، فإن الوعي الممكن هو أقصى ما يمكن لطبقة أن تعرفه دون أن تعارض المصالح السوسيواقتصادية المرتبطة بوجودها. ويعطي گولدمان الأولوية للوعي الممكن، لأن العمل الأدبي ليس انعكاسا لوعي فعلي، بل لوعي ممكن يتحول إلى رؤيا للعالم متى كان منسجما ومتماسكا وشاملا.

الوحدة العضوية والبنيوية للعمل الأدبي

تكشفها عمليتي الفهم أي وصف للبنية الدالة للعمل الأدبي، وهي بنية نصية سطحية، والتفسير أي دمج تلك البنية الدالة في بنية أوسع وأشمل، هي البنية العقلية الناتجة عن الوعي اجتماعي لفئة ما.

وهما مصطلحان مترابطان: الأول أضيق من الثاني، لأن الثاني يحتويه ويتجاوزه، ومن هنا كانت البنيوية (الفهم)، والتكوينية (التفسير). والناقد النيوي التكويني يسعى إلى وضع البنية السطحية ضمن بنية عميقة تشكل الرؤيا العامة الكاشفة عن النواة\ البؤرة. إن البحث عن البنية الجزئية، وإعادة تركيبها يتطلبان رصد ما كان ذا دلالة أساسية. والربط بين البنيتين السطحية والعميقة يجعل للخارج (المجتمع) حضورا في الداخل (النص).

البنية الدالة

هي المكون الأساسي الذي يمكننا من فهم طبيعة الأعمال الإبداعية ودلالتها، وهي المعيار الذي يتيح لنا أن نحكم على قيمتها الأدبية والجمالية والفلسفية. ويحقق مفهوم البنية الدالة هدفين أحدهما مرتبط بالفهم، والآخر بالحكم، وهو يقصي منظور الانعكاس الميكانيكي بين مضمون النص، ومضمون الوعي الجمعي دون الاهتمام ببنية الشكل وموضوع الجمالية في حد ذاته كما تفعل المناهج الاجتماعية التقليدية، لأن العلاقة الأساسية لا تكون على مستوى المضامين، بل على المستوى البنيوي، فأكثر الأعمال تباينا في المضامين يمكن أن تتوفر على بنية واحدة توافق النزعات التي تحاصر الوعي الجمعي لهاته الطبقة أو تلك.

الإطار المرجعي

استند الكاتب في عرضه لإشكالية النص والقضايا المتفرعة عنها إلى مرجعيات منها :

- سوسيولوجيا الأدب: حيث ينظر إلى بنية النص الأدبي كنظير للبنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يعيد الأديب تركيبها في عمله، ويقوم الناقد بالموازاة بين الرؤية التي تحكم بنية العمل الأدبي والمجال الثقافي الذي ينتمي إليه الأديب. ويرى كولدمان أن هناك علاقة جدلية بين المجتمع والنص، لأن النص يجسد وعيا ممكنا لطبقة اجتماعية، يستشرف المستقبل ويتوخى إيجاد صيغ حياتية ممكنة وبديلة للواقع.
- علم التاريخ: الأحداث – الأسباب – الحتمية..
- البنيوية التكوينية: تتوسل بالمعرفة اللسانية في دراسة اللغة باعتبارها نسقا عناصره الأساسية الصوت والمعجم والصرف والتركيب والدلالة، وباعتبارها أداة للتواصل ؛ واستخراج البنية المنظمة للعلاقات بين

مكونات النسق، أساسي إلا أن قراءة للنص لا تقف عند هذا المستوى الوصفي، بل تتجاوزه إلى التأويل والتفسير بوضع البنية السطحية ضمن بنية عميقة مبنينة للمتن، وبالانتقال إلى علاقة خارج / داخل للكشف عن البعد الاجتماعي الجدلي للمتن، فالنص ليس منغلقا، بل هو إفراز اجتماعي ثقافي تاريخي، يعبر بوسائله السرية عن طموحات اجتماعية.

طرائق العرض

وظف الكاتب بعض أساليب التفسير كالتعريف (تعريف المنهج الاجتماعي)، والوصف (وصف الفرضيات المؤسسة له)، والسرد (سرد مراحل تطور المنهج الاجتماعي من مرحلة التأسيس والتأصيل إلى مرحلة التبلور)، والمقارنة (بين المنهج الاجتماعي والمنهج السيكولوجي).

ولعل الغرض من أساليب التفسير رصد تطور المنهج الاجتماعي وجرد مبادئه (الرؤيا، الفهم والتفسير، البنية الدالة). والاستشهاد بالنقاد الغربيين يدل على أن هذا المنهج غربي، وأن أولئك النقاد يشكلون مرجعيته النظرية الأصلية.

وقد اتكأ المعروض النصي على محورين: دياكروني يقوم على الاستعراض المتدرج لمراحل تطور المنهج الاجتماعي لإبراز انتقاله من مفهوم الانعكاس الآلي بين المجتمع والأدب، إلى النظرة الدينامية القائمة على التناظر بين بنية النص وبنية المجتمع، في أفق الرؤيا الاستشرافية للمستقبل والمساهمة في تغيير الواقع الاجتماعي، وسانكروني يقارب مفاهيم المنهج الاجتماعي من خلال جرد خصائصه، ووصف واتجاهاته. ويتحدد دور هذين المحورين في بناء موضوع متماسك ومنسجم يتناول منهجا أثار كثيرا من الخلافات بين المنظرين والنقاد، وانتشر على نطاق واسع، وتداخلت حدوده في مراحل تطوره التاريخية.

التركيب والتقويم

إذا كان المنهج التاريخي الاجتماعي ينظر إلى النص باعتباره انعكاسا لظروف اجتماعية (ثقافة، سياسة، اقتصاد..)، وإلى الكاتب باعتباره إفرازا اجتماعيا، فإن المنهج البنيوي التكويني يقوم على منطق العلاقة الجدلية بين المجتمع والنص، لأن النص يجسد وعيا ممكنا لطبقة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب، تستشرف المستقبل وتبحث عن بدائل ممكنة للواقع. وقد حاول الكاتب عرض المنهج الاجتماعي والأسس التي قام عليها، وإبراز إمكاناته في معالجة بنية النص، والبحث في البنية المناظرة لها في المجتمع وأنساقه الثقافية والاقتصادية، أو ما يُعرف بالعقل الاجتماعي.

وبناء عليه تتأكد صحة افتراضنا بأن النص يعالج مراحل تطور المنهج الاجتماعي ومبادئه الأساسية وإمكاناته التفسيرية. ويتوجس بعض النقاد من المنهج الاجتماعي مخافة حصر الأدب في وظيفته الاجتماعية المباشرة، لأن النقاد لا يصلون إلى تفسير اجتماعي عقلي للأعمال الأدبية الكبرى، إذ يكشف التفسيرُ الداخليُّ وحده أسرارَها، لإن المنهج الاجتماعي يهمل الملمح الجمالي الماثل في الدلالة نفسها. ولهذا الرأي وجاهته، ولكنْ إذا كان للمنهج الاجتماعي حدودا لا يتجاوزها، فإن ذلك لا يُلغي إمكاناته العديدة التي لا يستطيع غيره من المناهج توفيرها.

المنهج الاجتماعي – نص تطبيقي: تحليل نص "سوسيولوجية القصيدة العربية" لنجيب العوفي

ص1

إشكالية القراءة

يفسر المنهج الاجتماعي النص الأدبي بالتركيز على على شروط إنتاجه الاجتماعية. والمنهج البنيوي التكويني يركز على استخلاص البنية الدالة، وتفسير تفاعلها مع البنية الذهنية للجماعة التي ينتمي إليها المبدع أو يمثل رؤيتها للعالم؛ فالمبدع عنصر وسيط بين البنيتين، لأنه لا يعبر عن رؤيته الخاصة، وإنما يشخص رؤية جماعية ممكنة. وهكذا فالنقد الاجتماعي ينظر إلى العلاقة بين الواقع والعمل الإبداعي أو الثقافي نظرة جدلية وليست آلية أو مرآوية انعكاسية ؛ ذلك أن الوسط الاجتماعي حين يفرز علاقات اجتماعية معينة فإن هذه بدورها تولد بنية خاصة بها، فيقوم الرواد من المبدعين بتمثلها في أعمالهم الإبداعية في شكل بنية منسجمة ودالة. كما أن أي تحول يحدث في البنية التحتية للمجتمع إلا وتتولد عنه بشكل جدلي بنيات فوقية موازية لها، وهكذا إلى ما لانهاية.

عكف على تطبق هذا المنهج كثير من النقاد في المشرق والمغرب بطرائق مختلفة، منهم نجيب العوفي، من مواليد الناضور 1948، درس بتطوان وفاس والرباط، مجاز في الأدب 1970، وفي الحقوق 1975، حصل على د.د.ع 1985). من أعماله : درجة الوعي في الكتابة جدل القراءة مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية مساءلة الحداثة) والنص الذي بين أيدينا مقتبس من كتابه (ظواهر نصية). فما القضية مدار النص ؟ وما المفاهيم المؤطرة لها ؟ وكيف وظف الكاتب المنهج الاجتماعي (البنيوي التكويني) لإضاءتها ؟ وما الإطار المرجعي الذي استند إليه ؟ وما مظاهر اتساقه وانسجامه ؟

يوحي العنوان بدراسة القصيدة العربية في علاقتها بالخلفية الاجتماعية والتاريخية والسياسية.. ودراسة مدى تماثل بنياتها مع بنيات المجتمع. وبمقارنة بداية النص مع نهايته نلاحظ الفرق بين وضعية الشاعر في الجاهلية، حيث كان جهازا إعلاميا وثقافيا، وموقعه في العصر الحديث حيث أصبح المجتمع العربي يعيش إشكالات معقدة، يناقض ظاهرُه باطنَه.

وبملاحظة هذه المشيرات النصية: لسان الجماعة، الأنا الجمعي، البنية السوسيو – ثقافية، البنية الذهنية العميقة.. يتبين أنها مفاهيم تنتمي إلى علم اجتماع الأدب، ونفترض أن القضية المطروحة في النص هي رصد تطور القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحديث. فإلى أي حد وُفِّقَ الناقد في تطويع تلك المفاهيم لقراءة القصيدة الشعرية بها.

ص2

الفــهــــم

القصيدة الجاهلية صورة صادقة لبنية المجتمع الجاهلي، فهي تتضمن أصوات الجماعة / القبلية، وإيقاعها خطابي، والجمهور حاضر في اعتبار الشاعر، وهي تحمل هواجس الذات الجماعية. وفي العصر الإسلامي تأثر الشعر مضمونا وشكلا ووظيفة بدعوة الإسلام التي تقوم على مفهوم الأمة بدل القبيلة. وفي العصر الأموي استعاد الشعر صدقه وذاكرته وعقله الباطن.. واستيقظ الأنا القبلي، ونتج عن ذلك مفارقة وتناقض بين البنية السطحية للمجتمع والدولة (بنية مدنية متحضرة)، والبنية الذهنية العميقة لهما (بنية رعوية وقبلية). وظل الشاعر، على مدى الدولتين الأموية والعباسية، موظفا رسميا انتهازيا، فابتعد عن المجتمع، وفقد شعره قيمته الإنسانية الحقة، وإن ظل محافظا على قيمته الفنية والأدبية.

البنية السوسيو ثقافية تشكلت صيغتُها النهائية منذ العصر الأموي، فصعُب على محاولة التجديد كسر عمود الشعر، الذي لم تتخلخل بنيته إلا مع الحملة الاستعمارية التي حطمت العمود السياسي القديم بأمجاده وانتكاساته، وتفتت الكيان التاريخي والحضاري إلى فسيفساء سوريالي، فتغيرت بذلك بنية القصيدة الحديثة التي انفتحت بتشكيلها العروضي وهندستها المعمارية المفتوحة على الاحتمالات والمفاجآت، وتغيرت أغراضها، وأصبحت تعيش في عصر ومجتمع إشكاليين، يتناقض ظاهره وباطنه.

الكاتب يعالج إذن، قضية أدبية اجتماعية هي تفسير تاريخ القصيدة العربية وتطورها، وذلك بربط بنيتها الدالة بالبنية الذهنية للمجتمع. إنه يفسر أكثر مما يصف.

التحليـــــل

المفاهيم والقضاياالحقل التاريخي: الجاهلية، منتصف ق السادس الميلادي، دولة، الدعوة الإسلامية، الدولة الأموية.

- الحقل الاجتماعي: أوتوقراطي، الإمبريالية، السياسي، عصر إشكالي، المجتمع والدولة، بنية رعوية وقبلية لسان الجماعة، أصوات الجماعة، أنا القبيلة، الأنا الجمعي، القيم المهجنة، (الفروسية، الدعوية) مدني، الأنا القبلي..
- الحقل الأدبي: شعر غنائي وذاتي، إيقاع خطابي، الرسالة الشعرية، الشعر الكلاسيكي، الخيال، الملفوظ الشعري، التكسب، العمود الشعري، القصيدة الحديثة..

نلاحظ هيمنة مصطلحات الحقلين التاريخي والاجتماعي، والعلاقة بين هذه المصطلحات سببية؛ لأنها تفسر الظاهرة الأدبية (القصيدة العربية) بالعوامل التاريخية والاجتماعية.

خطوات تطبيق المنهج الاجتماعي ومعالمه

تبدو معالم المنهج البنيوي التكويني في الخطوات التي سلكها الكاتب حيث حقب الزمان إلى حقب تاريخية (الجاهلية الإسلامية الأموية والعباسية والحديثة)، ثم حدد البنية الاجتماعية لكل حقبة وبنيتها الذهنية (القبلية الأمة القبلية الرعوية العمود السياسي الراسخ بنية متحللة مع الإمبريالية الاستعمارية)، بعد ذلك حدد البنية الشعرية مضمونا وشكلا (بنية شعرية متماسكة / عمود الشعر بنية

فسيفسائية ذات هندسة معمارية مفتوحة على الاحتمالات والمفاجآت متغيرة الوظيفة والبناء).

لقد فسر الكاتب شكل القصيدة وبناءها بربطه بالبنية الاجتماعية والبنية الذهنية معا، إذ ربط بين العوامل السوسيو ثقافية المنبثقة عن طبيعة المجتمع، وما تُفرزه من بنى ذهنية لها تجليات في البناء الثقافي والسياسي، وبين بنية القصيدة ذات البناء المحكم (عمود الشعر..) والبناء المتغير (تكسير البنية الإيقاعية للقصيدة العربية).

وقد اعتمد الكاتب في معالجة موضوع سوسيولوجية القصيدة العربية عمليتي الفهم والتفسير : يتجلى الفهم في كشف الكاتب عن التماسك الباطني للقصيدة العربية، وبحثه في داخل هذا التماسك عن بنيته الداخلية الشاملة ذات دلالة (عمود الشعر)، ثم حاول تفسير تلك البنية والمتعلقة بالذات الفردية و/ أو الجماعية التي تكون تلك البنية الذهنية المنظمة للنتاج الأدبي، بالنسبة إليها، طابعا وظيفيا ذات دلالة. فنظر (بالتفسير) إلى الشعر العربي في مستوى خارجي لربطه ببنية أوسع وأشمل.

من تم فبنية الشعر العربي نظيرة للبنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يعيد الشاعر تركيبها (تكوينها) في عمله، وإقامة الموازاة بين الرؤيا التي تحكم بنية الشعر العربي من جهة، وبين المجال الثقافي الذي ينتمي إليه الشاعر من جهة ثانية.

الإطار المرجعي

استند الكاتب في عرضه لإشكالية النص والقضايا المتفرعة عنها إلى عدة مرجعيات منها :

الماركسية

تنظر إلى الأدب كجزء من البنى الفوقية التي تعكس البنى التحتية، إنه انعكاس آلي لها. إن هناك جدلية بين الوعي والواقع، أي أن المبدع يعبر عن التحولات التي يعرفها المجتمع في إطار الصراع الطبقي، ولذلك فإن لكل إنتاج بنيات تدل على نوع التحولات التي تحدث في واقع يندثر وآخر يتكون.

النظرية الوضعية

ترى أن الواقع سابق عن الوعي، أي أن تجربة المبدع هي التي تنتج أدبه، وأن واقعه مستقل وموضوعي، ويبقى على الناقد، أثناء تناوله للنص أو لظاهرة أدبية معينة، أن يستند إلى تأثرها بالوسط الاجتماعي. فالفرد مجرد وسيط بين النص والجماعة التي ينتمي إليها، يعبر عن صراعاتها وعن تاريخها وقيمها ورؤيتها للعالم.

وقد أثار هذا الموقف إشكالات نقدية تتصل بالعلاقة بين الذات والموضوع، وبين الفرد والجماعة، إلى جانب مبدأ الالتزام الذي يدفع المبدع إلى الانخراط في قضايا المجتمع والالتزام بمبادئ الحرية والعدالة الاجتماعية..

علم اجتماع الأدب

يؤكد على ارتباط الأدب بالمجتمع، فهو انعكاس جدلي له من حيث أوضاعه وطموحات أبنائه وقضاياهم. لقد أكد لوسيان كولدمان على أن التماثل بين البنى الاجتماعية والبنى الفكرية يتم على مستوى الهياكل فيما يشبه التناظر بين الهياكل الأدبية والهياكل الاجتماعية.

البنيوية التوليدية

استمدت هذه القراءة مفاهيمها من المعرفة اللسانية بفروعها المختلفة (سوسير، الشكلانيون الروس، حلقة براغ، البنيوية)، والتي تتميز بدراسة اللغة في ذاتها باعتبارها نسقا ونظاما عناصره الأساسية هي : الصوت، المعجم، الصرف، التركيب، والدلالة، وكذا باعتبارها أداة للتواصل ؛ واستخراج البنية المنظمة لهذه العلاقات..

علم التاريخ

التاريخ خاضع لقوانين تفسر تطوره وحركيته..

النقد الفني/ الانطباعي / التأثري

يركز على تناول الجوانب الفنية، والمنهج التأثري الذي يركز على انطباعات الناقد، وعلى التأثير الفني الذي تخلفه القصة على القارئ.

طرائق العرض

وظف الكاتب بعض أساليب التفسير، والتي منها :

- التعريف: تعريف القصيدة العربية وتحديد خصائصها ووظيفتها من خلال دور الشاعر على مر حقب التاريخ العربي الإسلامي.
- الوصف: وصف مكونات ومميزات القصيدة العربية، وكذا مظاهر التشكيل المجتمعي العربي بدأ من الجاهلية مرورا بالدولة الأموية والعباسية، وصولا إلى المرحلة الإمبريالية.
- السرد: سرد مراحل تطور المجتمع العربي وإيقاعاته المتباينة، وتعاقب العصور الأدبية الجاهلية والأموية والعباسية والحديثة، وكذا سرد مظاهر التحولات التي عرفها المجتمع العربي في بنياته المختلفة..
- المقارنة: ويتجلى في تفسير بنية القصيدة العربية تفسيرا سوسيولوجيا مقابل التفسير السيكولوجي، أو الوصف البنيوي. كما يتجلى في المقارنة بين مراحل تطور القصيدة العربية عبر مختلف العصور.

والغرض من استعمال أساليب التفسير هذه هو الإقناع بارتباط تطور القصيدة العربية في موضوعها وبنيتها ووظيفتها بأوضاع وبنية المجتمع العربي من الجاهلية إلى العصر الحديث ووظيفتها. هذا إضافة إلى التنظيم المحكم للمعلومات، بحيث تظهر كلها مثل وحدة متماسكة، فيبدو الموضوع كله وكأنه حركة واحدة تُقدم عبر مراحل، فيتحقق الإقناع بطرح الكاتب.

كما اعتمد الكاتب تصميما زمنيا يقوم على التدرج، حيث عرض مراحل التطور الكرونولوجي العربية لإبراز بنيتها وموضوعاتها ووظيفتها. ولعل دور هذا التصميم في بناء الموضوع هو خلق التماسك والانسجام في نص يتناول موضوع سوسيولوجية القصيدة العربية، بلغة النقدية ذات مقصدية مباشرة يهيمن فيها ضمير الغائب العائد على القصيدة وعناصرها الفنية، والعصور التاريخية.

مظاهر اتساق النص

نص نجيب العوفي خطاب متجانس الوحدات، فهو ينبني على عدد من العلاقات والروابط بين الجمل والفقرات من خلال وسائل لغوية وشكلية حقق بها وجوده النصي وبعده التداولي والأسلوبي، ومن خلال تواتر آليات الاتساق، التي من بين مظاهرها توظيف بنيات جملية متنوعة: مركبة وبسيطة "

يبدو الجمهور حاضرا باستمرار في ذاكرة الشاعر".طويلة وقصيرة، حسب ما يقتضيه مقام الشرح، والربط بين الجمل مثنويا : " فالقبيلة تتحدث بلسان الشاعر والشاعر يتحدث بلسان القبيلة "، وجمعيا : " لا تعرف الامتثال والانقياد، ولا ترضى بأنصاف الحلول ". والربط بالحمول الموصولية : " قيم الفروسية الرعوية المتغطرسة التي لا تعرف الامتثال والانقياد، ولا ترضى بأنصاف الحلول "، والإحالة المقامية : " الكمبيوتر الساعة الرملية "، وهما عنصران خارج النص، والإحالة النصية : " أيهما يتحدث هنا أنا الشاعر أم أنا القبيلة ؟ " كعلاقة دلالية، تستوجب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل، والعنصر المحال عليه.

إن وظيفة الربط والإحالة في النص تتمثل في أنهما يحققان الاقتصاد اللغوي، وهو مطلوب يُجنب اللغة التكرار والرتابة، ويضمنان التماسك الشديد لأجزاء النص. وتنويع الضمائر وأسماء الإشارة التي تنظم فضاء النص،وتساعد على التعيين ...

هذا على مستوى البنيات الصغرى، أما على مستوى البنيات الكبرى، فاتساق النص يظهر في التعالق الدلالي، إذ ترتبط فقرات النص في ما بينها ترابطا دلاليا واضحا، يتحكَّم في نوع العلاقات القائمة بينها، وفي نوع الروابط الموظفة. و يتم وفق معايير الربط بين الأفكار والفقرات، التي منها معيار العلاقات المنطقية والتركيبية والمعنوية، ومعيار السببية التي استدعت أدوات التعليل والاستنتاج والتفسير والإثبات والنفي.. الخ ن ومعيار التسلسل بتوظيف الصيغ الدالة على التسلسل / التتابع الزمني، أو التدرج بين الأفكار، مثل استعمال الصيغ الدالة على الابتداء (في المرحلة الأولى ؛ في منتصف القرن السادس الميلادي ؛ مع نشوء الدولة الأموية ...)، والإضافة والمقارنة : (وما دام ... فأصوات ؛ فعلى الرغم ... إلا أن ؛ وإذا كانت ... فإن القصيدة ...)، والانتهاء : (وهكذا أصيب الشعر ...).

من جهة أخرى يتجلى تماسك النص من خلال ترتيب الوحدات المكونة له حسب نوعية العلاقات القائمة بينها، من ذلك اعتماد طريق التعارض بين موقف الالتحام بين الشاعر والقبيلة في العصر الجاهلي، ودور الإسلام في القضاء على العصبية القبلية، وإبراز بنية ذهنية جديدة، وطريق الشرح والتفسير والتعليل في سيرورة استدلالية تتدرج من الانتقال من المعطيات النصية إلى المعطيات الخارج نصية، واعتماد منطق التدرج التاريخي في عرض مراحل تطور بنية القصيدة العربية وبنية ذهنية المجتمع، وتكرار بعض الألفاظ والمفاهيم الاجتماعية والأدبية الدالة على الخطاب، والتي توثق لحمته ونسيجه (القصيدة المرحلة الأنا الجمعي العمود البنية ...)، وتوظيف الألفاظ و العبارات ذات الصلة بالحقل الدلالي التاريخي : (الجاهلية، منتصف القرن السادس الميلادي، دولة،الدولة الأموية، أوتوقراطي، الإمبريالية، السياسي)؛ والحقل الاجتماعي (لسان الجماعة، أصوات الجماعة، أنا القبيلة، الأنا الجمعي)؛ والحقل الأدبي (شعر غنائي وذاتي، إيقاع خطابي، الرسالة الشعرية، الخيال، الملفوظ الشعري)، والأسلوب الخبري المؤكد " لقد تحطم العمود السياسي القديم..."، وغير المؤكد " تفتت الكيان الحضاري والتاريخي "، وذلك بهدف الإقناع بنوعية القراءة ومصداقيتها.

المنهج البنيوي – نص نظري: تحليل نص "المنهج البنيوي" لصلاح فضل

ص1

إشكالية القراءة

تمردت التيارات البنيوية العربية على المناهج التفسيرية (التاريخية والنفسية..)، وانطلقت من تصور جديد لكيفية قراءة النص الأدبي معتمدة أطرا مرجعية ومفاهيم ومصطلحات خاصة، متأثرة بمناهج النقد الغربية، فأصبح النص الأدبي ذاته موضع بحث علمي، وأقصي ما دعته البنيوية بخارج النص.

وتعود نشأة المنهج البنيوي إلى منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، مع دوسوسير الذي أسس للقطيعة مع المقاربات التقليدية للغة. والشكلانيين الروس الذين أسسوا لمقولة البحث عن أدبية النص. و"حلقة براغ" ونظرية التواصل. واكتمل تبلور هذا المنهج مع رواد البنيوية في الغرب، كرومان ياكوبسون وكلود ليفي ستراوس وجيرار جنيت وغريماس..

والبنيوية منهج وصفي تحليلي في قراءة النص الأدبي يهتم بالعالم الداخلي للنص الأدبي في بنياته اللغوية والفنية والرمزية، ويعتبر النص الأدبي متوالية من الجمل، يجب أن تدرس صوتيا ومعجميا وصرفيا وتركيبيا أو نصيا، ويُبحث عن العلاقات والقوانين الباطنية التي تحكمه، فالنص بنية مغلقة على ذاتها يجب أن تدرس من داخلها.

اهتم بالمنهج البنيوي في العالم العربي نقاد مثل : عبد السلام المسدي، وجمال الدين بن الشيخ، وعبد الفتاح كليطو، وعبد الكبير الخطيبي، ومحمد بنيس، ومحمد مفتاح، وصلاح فضل المولود سنة 1938 بكفر الشيخ بمصر، مجاز في الأدب عام 1962، حاصل على دكتوراه الدولة من جامعة مدريد سنة 1971، اشتغل مدرسا بالجامعة، ومستشارا ثقافيا لمصر بإسبانيا، فعميدا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون، فاز بالعديد من الجوائز التقديرية المصرية والعربية، ألف في النقد الأدبي ونظرية الأدب والنقد التطبيقي والترجمة، خلف عدة آثار منها (بلاغة الخطاب وعلم النص)،(تحولات الشعرية العربية)، (مناهج النقد المعاصر) الذي أُخذ منه النص موضوع درسنا.

الملاحظة وصوغ الفرضية

عنوان النص "المنهج البنيوي" مركب اسمي يتكون من مصطلحين: "المنهج " وهو عملية نقدية منتظمة، تستند إلى إطار نظري لقراءة النص وفق مبادئ مضبوطة، و" البنيوي"، وهو نعت يُضمر مفهوم "البنية"، اقترن بياء النسبة للدلالة على صفة تخصيصية للمنهج أمام تعدد المناهج النقدية في دراسة الأعمال الأدبية. و"المنهج البنيوي" منهج نقدي يتعامل مع النص كبنية لها قوانينها ومبادئها المنظمة لعناصرها كنسق كلي، تستقل دلالته عن الخارج.

"النظرية البنيوية" ؛ "البنية الدلالية للقصيدة" ؛ "الواقع هو النص الأدبي ذاته": مشيرات نصية يجمع بين كونها تنتمي إلى المقاربة البنيوية للنصوص الأدبية، باعتبارها تبحث في المبادئ المنظمة للدلالة في النص، وهي مقاربة تستند إلى إطار نظري بنيوي تستمد منه المفاهيم والأدوات الإجرائية لقراءة النصوص.

من خلال الملاحظات السابقة نفترض أن النص يستعرض المنهج البنيوي : أسسه، خصائصه وأهميته ن ويطرح إشكالية إمكانات المنهج البنيوي ومميزاته مقارنة مع غيره من المناهج التفسيرية. فما القضية المطروحة في النص ؟ وما المفاهيم المؤطرة لها ؟ وما مرجعية الكاتب فيها ؟ وما طرائق عرضه للقضية ؟ وما مقصديته من طرحها ؟

ص6

مظاهر انسجام النص

يتضمن النص مجموعة من الآليات الظاهرة والخفية التي تجعل متلقيه قادرا على فهمه وتأويله، وذلك اعتمادا على مجموعة من المبادئ والعمليات، نبينها كالتالي :

مبادئ انسجام النص

1) السياق وخصائصه :

هو الذي يحدد خطاب النص، ويشمل عناصر العملية التواصلية من :

- المرسل : هو الكاتب المغربي نجيب العوفي..
- المتلقي : يشمل نقاد القصيدة العربية، وقراءها، والقارئ بصفة عامة. فالأمر يتعلق بمعرفة عملية القراءة وبظروف تلقي النص وبنوع المخاطَب وطبيعته وثقافته، والظروف العامة والخاصة التي تصاحب قراءته،
- شكل القناة ونوعها : نص نقدي…
- موضوع الرسالة : وهو علاقة القصيدة الشعرية العربي بالبنيات الذهنية للمجتمع العربي في مختلف مراحل تطوره التاريخية.
- المقصدية : تأكيد الكاتب أطروحته والتي هي معرفة التغييرات الطارئة على القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحديث.

2) معرفة السياق :

السياق العام والخاص: السياق الذي ورد فيه النص هو تأثر النقد العربي الحديث بعد الحرب العالمية الثانية بمناهج النقد المستمدة من مرجعيات معرفية ومنهجية غربية متنوعة، وخاصة المنهج الاجتماعي الذي ظهر في الغرب في أواخر القرن 19 ولا يزال يتطور إلى يومنا هذا، وقد اقتبسه النقاد العرب في بداية القرن 20 ليطبقوه على الأدب العربي، ومنهم المغاربة.

3) مبدأ التأويل المحلي :

يوضح الكاتب السياق المدروس، ويقيد الطاقة التأويلية للمتلقي فيحصرها في دراسة القصيدة الشعرية العربية من الجاهلية إلى العصر الحديث، مع التركيز على دراسة التماثل بين بنيتها وبنية المجتمع. ويظهر ذلك في قول الناقد : " كان الشاعر العربي، خاصة في المراحل الأولى … " ؛ " لكن القصيدة العربية في اللحظة التاريخية الراهنة..".

فهذه العبارات النصية تجعلنا نعتمد على خصائص السياق، ونستحضر معطيات ومعلومات مخصوصة، أي تلك المعلومات الملائمة لهذه الفترة دون غيرها. وبهذا الفعل القرائي تتقيد طاقتنا التأويلية، ويتحقق فهمنا للنص.

4) مبدأ التشابه :

ويتعلق باستحضار نماذج مماثلة في فهم الخطاب وتأويله، فما توصل إليه نجيب العوفي لا يختلف كثيرا عما توصل إليه حسين الواد وأدونيس. ولهذا تجد نفسك مضطرا لاستحضار معارفك حول "التفسير الاجتماعي للقصيدة العربية" خاصة تلك التي تماثل هذا الاتجاه النقدي. إذ يقوم القارئ بتعميم التجارب والمواقف المشابهة في عملية الفهم والتأويل على نصوص ومواقف أخرى.

5) التغريض / التيمة :في النص مركز جذب يؤسس منطلقه وتحوم حوله بقية أجزائه. فالقصيدة العربية هي نقطة التمركز الجامعة للنص / الخطاب، والتي يتمحور حولها، فكأن الموضوع العام الذي نكون بصدد التفكير فيه، ونحن نقرأ هذا النص. فتلك التيمة تتحكم في تأويل الخطاب.

ص7

عمليات انسجام النص

القارئ لا يواجه خطابا ما إلا انطلاقا من معارف سابقة استقاها خلال قراءته للنصوص والتجارب التي عاينها. هذه المعرفة المخزنة المتجسدة في تمثيلات ذهنية، والتي تمكن من رصد آليات التفكير الإنسانية، وكيفية اشتغال الذهن البشري، تمثل في جوهرها مجمل عمليات الانسجام. وهي المعرفة الخلفية: بما فيها من أطر ومدونات وسيناريوهات وخطاطات هي من آليات توالد النص التي استفادها هذا المنهج من نظرية الذكاء الاصطناعي … وتعني إجمالا، أن الكاتب أو المتلقي يعتمد في كتابه أو تلقيه على معرفة سابقة مختزنة في الذاكرة، يثير منها، عند الضرورة، بعض العناصر يعبر بها عما يصادفه، أو يفك بها شفرة ما يقرأه. كما أن تلك المعرفة الخلفية وما تولده من أفق انتظار هي التي تساعد على بناء الأطر إلحاقا للنظير بالنظير. فنص العوفي، كخطاب، وإن كان لا يملك في ذاته مقومات انسجامه، فإننا، كقراء، نسند إليه هذه المقومات والعلاقات الخفية التي تنظمه وتولده، إنه قابل للفهم والتأويل. وقد تحققنا من هذا الافتراض لتضمن النص مبادئ وعمليات حققت له انسجامه.

التركيب والتقويم

قصد الكاتب إلى إثبات أطروحة معينة لقراءة تاريخ الشعر العربي، تتجلى في التأكيد على ارتباط القصيدة العربية بتطور البنيات الاجتماعية والذهنية للمجتمع العربي، بدأ من المجتمع القبلي في الجاهلية، حيث الأنا الجمعي، مرورا بمجتمع الأمة الإسلامية، وصولا إلى المجتمع الحديث الذي تصدعت فيه البنية السوسيو ثقافية التقليدية، وتحطم عمود الشعر، وحل محله البناء الفسيفسائي للقصيدة والمجتمع الإشكالي المتعدد التوجهات. وقد استند الكاتب إلى مقاربات علم التاريخ والفلسفة الماركسية والوضعية والبنيوية التوليدية وعلم اجتماع الأدب الذي يبحث في أشكال التناظر بين البنيات الذهنية للمجتمع وبنية القصيدة في علاقة جدلية تقوم على ثنائية البناء والهدم في المجتمع والنص على السواء.

وقد أضاء الكاتب هذه القضية المطروحة بوسائل الحجاج المنطقي واللغوي، فسلك مسارا استدلاليا يقوم على التدرج، ويتوخى الإقناع بأطروحته، وكذا اللغة الاصطلاحية المستمدة من حقول معرفية عديدة. وبذلك يصح الافتراض الذي انطلقنا منه في مستهل قراءتنا للنص.

للمنهج الاجتماعي إمكانات عديدة، منها ما يتعلق بإثارة البعد الاجتماعي وتشكلات البنيات الذهنية للمجتمع في بنية النص. وله بالمقابل، حدودا لا يستطيع تجاوزها، جعلته محط انتقاد من طرف النقاد، فهو لا يبحث في البعد السيكولوجي، أو يقتصر على الجانب البنيوي المحض للنص، باعتبار هذا الأخير بنية منفتحة على محيطها وسياقاتها الخارجية.

الـفـهــم

وحدات النص الفكرية :

1) تمثلت إرهاصات المنهج البنيوي (في النصف الأول من القرن العشرين) في حقل الدراسات اللغوية باعتباره طليعة الفكر البنيوي.

2) حدد البنيويون مجال عملهم، فأكدوا أن موضوع الأدب هو العالم الذي يحيا فيه الأديب المبدع، وأن موضوع النقد هو الأدب وليس مرجعه الخارجي بأبعاده الاجتماعية والسياسية والتاريخية. لقد رفضوا القراءة الإيديولوجية للأدب، التي تُعيق الوقوف على كيفية اشتغال النص الأدبي، لأنها تحتكم إلى معايير مسبقة تحجب إدراك كيفية أداء الأدب لوظائفه التعبيرية والجمالية.

3) استند المنهج البنيوي إلى أسس نظرية تمثلت في تيارات العلم الحديث، خاصة منها :

- الفلسفة الظاهراتية: لا تهتم بالجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء، وتركز على ما يتجلى للإدراك في لحظة معينة
- علم اللغة : وهو مصدر أهم مصطلحات المنهج البنيوي، ومفاهيمه ومنها مصطلح البنية الذي نشأ في علم النفس موازيا لفكرة (الجشطالت أو الإدراك الكلي)، وفي الأنثروبولوجيا (إدراك نظم العلاقات في المجتمعات البدائية)، وفي علم اللغة.

4) تبلور مفهوم البنية في عدة قضايا، تخص مجال النقد، يمكن ترتيبها كالتالي :

- الأعمال الأدبية تمثل كُلية باعتبار دلالتها ترتبط بهذا الطابع الكلي لها ؛ (فالبنية الدلالية للقصيدة مثلا، ليست هي حصيلة أجزائها، بل تُبنى من مستويات تخترق هذه الأجزاء، وتتغلغل فيها وتشتبك معها، إنها مُحصلة مجموعة من البُنى [كالبنية الإيقاعية، والتركيبية، والتعبيرية، والتخييلية التي تصل إلى ذروتها في المستوى الرمزي الكلي]).
- هدف البنيوية هو الوصول إلى فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولُّدها، ثم كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية، مما جعل البنيويين يُطلقون شعار ''موت المؤلف إشارة إلى وضع حد للتيارات النفسية والاجتماعية.
- رفض أحكام القيمة الخارجية وإحلال حكم الدلالة والوظيفة والقيمة للمكون النصي :أي ما ينبثق منه وما يتجلى فيه من قدرة وإنجاز.

5) أهمية المنهج البنيوي، ومقارنته بغيره في الغرب والعالم العربي :

- منذ السبعينيات من القرن العشرين غزت المصطلحات البنيوية بقية الحقول المعرفية (الماركسية ـ الوجودية ...) لترسيخ التطور المفاهيمي والمعرفي للفكر النقدي الغربي، وشكلت الإطار العام للفكر والثقافة لتنمية مبادئ تلك الحقول المعرفية، وتدارك نقائصها.
- في العالم العربي شكلت البنيوية مُنطلقا لتحديث الخطاب النقدي.

التحـــلـيـــل

الإشكالية المطروحة

تتعلق إشكالية النص بخصائص المنهج البنيوي وأسسه النظرية في قراءته الوصفية التحليلية للنص الأدبي. فهو منهج يتميز بكونه ينظر إلى موضوع النص من خلال الواقع الكامن فيه، والذي يُتوصل إليه من زاوية مستوياته المتعددة التي تخترق أجزاءه، ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة، وتكشف دلالته المرتبطة بطابعه الكلي، والتي تحددها المبادئ والقوانين المنظمة لنسقه الكلي. ثم كيفية تولدها وأدائها لوظائفها الجمالية والشعرية. ومن هنا رفض أحكام القيمة، وتبني حكم الواقع، واقع النص.

المفاهيــم

لقد تحكمت في بناء المعجم علاقة التعارض بين التصورين :

حقل النقد التفسيري (خارج النص)	حقل النقد الوصفي (داخل النص)
علاقة الأدب بالحياة – إيديولوجيات – نظريات مرتبطة بجوانب سياسية أو اجتماعية أو تاريخية – منطق إيديولوجي – معايير مُسبقة – حقيقة جوهرية فلسفية – نظرية في الحياة – المستويات الخارجية – الميثولوجيا القديمة – الماركسيين والوجوديين – تنتمي إلى المنهج الاجتماعي – النفسي..	ميتا لغوي – لغة النقد تسبح فوق لغة النص – النقد الأدبي – علم للأدب – الوظائف التعبيرية والجمالية – الرموز المتماسكة في الأعمال الأدبية – نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي – الظاهراتية – نقد الأدب نوع من العلم الإنساني – علم اللغة / الغطاء النظري للبنيوية – البنية – الجشطالت – علم اللغة – الأعمال الأدبية تمثل أبنية كلية – البُنى الجزئية – البنية الدلالية للقصيدة – مستويات الأعمال الأدبية – دراسة العلائق وتراتبها – العناصر المهيمنة على غيرها – كيفية تولدها – الوظائف الجمالية والشعرية – موت المؤلف – حكم الواقع – النص ذاته – رفض أحكام القيمة الخارجية – ما ينبثق من النص..

- الدراسة الخارجية التي تؤمن بمفهوم المرآوية والانعكاس، وإن كان الاختلاف في المحيل عليه (الفرد أو الجماعة أو المحيط).
- الدراسة الداخلية للنص التي تنطلق من كون النص الأدبي لا يعكس إلا ذاته.

نلاحظ هيمنة المصطلحات المتعلقة بالمنهج البنيوي تمشيا مع رغبة الكاتب في تقديم التصور الجديد الذي يستند إليه المنهج البنيوي في النقد الأدبي؛ وذلك لأن الأمر يتعلق برصد أسس المنهج البنيوي وتأصيله وإبراز أهم مفاهيمه وبيان أهميته ومميزاته مقارنة مع غيره.

تُستمد المفاهيم من حقول علمية عديدة مثل: اللسانيات التي كانت المنطلق لكثير من المقاربات (الشكلانية، الأسلوبية، الشعرية، السيميائيات..) يجمعها قاسم مشترك، اصطلح على تسميته بالقراءة البنيوية، ومن التاريخ والاجتماع. وقد لعبت هذه المفاهيم دورا هاما في إضاءة القضية المطروحة في النص، والكشف عن إمكانات المنهج البنيوي، وجرد مميزاته.

القضايا المتفرعة عن الإشكالية

تفرعت عن هذه الإشكالية بعض القضايا النقدية، منها:

- مفهوم البنية نظريا ووظيفيا : حيث يُنظر إلى العناصر باعتبارها مكونات ضمن معمار النص، تتميز بطابعها الدلالي الذي يُبرز كيف يأتي المعنى إليه. ويخضع معمار النص من حيث تحديده، وطريقته في التدليل والاشتغال، إلى مختلف المفاهيم الإجرائية التي تحدد المنهج الذي تتبناه النظرية بوصفها جهازا واصفا، له كفاياته المخصوصة، وطريقته في الاستدلال عموما. ويختلف المعمار من هذا المنظور باختلاف الإطار النظري الذي يستند إليه في التحديد، ومن تم فهو، منظورا إليه باعتباره تركيبا للنص، تنتظم فيه المعطيات اللسانية لبناء النسق الدلالي العام. والعمل الأدبي ليس أجزاء مستقلة متجاورة، بل هو عناصر مترابطة بعلاقات متكاملة، تتفاعل فيما بينها وظيفيا، تتسق ضمن الوحدة الكلية للنص، حتى أن كل تغيير في العنصر يترك أثره على البنية كلها. فدراسة هذه البنية في ذاتها عبر التوصيف هو ما يمكن من الوقوف على جمالية النص أو أدبيته.
- مقولة موت المـــؤلف : شعار ''موت المؤلف الذي أطلقه رولان بارت إشارة إلى وضع حد للتيارات النفسية والاجتماعية.
- اعتبار عالم النص الأدبي عالما مُغلقا : عالم النص الأدبي داخلي مُغلق في بنياته اللغوية والفنية والرمزية ؛ والجمالية في النص الأدبي تتجلى في حركة العناصر من حيث هي عناصر مختلفة في ما بينها، ومن حيث كونها تنسج في حركتها أنساقا من العلاقات المتنوعة. الجمالية مكمنها النسيج وقدرة العناصر على توليدها نسقا متميزا ينهض بالبنية ويصل بها إلى نمذجة النظام وإلى وضعه على مستواه الصافي الشفاف حتى الخفاء واللاحضور أو حتى الإيهام باللانظام أو بالعفوية.

وهكذا فالعلاقة بين القضايا المتفرعة عن القضية الأساس (خصائص المنهج البنيوي) هي علاقة تكامل وإيضاح، يسعى الكاتب من ورائها إلى إضاءة قضية النص.

الإطار المرجعي

الإطار المرجعي الذي استند إليه الكاتب يؤول إلى:

- الدراسات اللسانيـة : ''العلم الذي يدرس اللغة في ذاتها ولذاتها'' بتعبير دي سوسير في كتاب ''محاضرات في علم اللسان العام''، فكان هذا بداية النظر إلى اللغة نظرة جديدة تقوم على دراسة اللغة باعتبارها نسقا ونظاما عناصره الأساسية هي : الصوت، المعجم، الصرف، التركيب، والدلالة، واعتبارها أداة للتواصل.
- حركة الشكلانيين الروس : التي أطلقت مقولة البحث عن أدبية النص، في العناصر النصية والعلاقات المتبادلة بينها والوظيفة التي تؤديها في مجمل النص، وتعاملت مع الشعر الرمزي، ووقفت على جماليته انطلاقا من شكل المضمون، وجسدت في أبحاثها المرحلة الأولى للمنهج البنيوي قبل تطوره، فروادها هم أول من بحث في القوانين الداخلية للنصوص الأدبية.
- حركة " براغ " : خاصة رومان ياكبسون في كتابه : ''قضايا اللغة الشعرية''.
- الفلسفة الظاهراتية : مع" إدموند هوسرل، فلسفة " لا تهتم بالغيبيات والمتافيزيقا بل بالعلم، بالجوانب التي تدرك، وبالكيفية التي يُنجز بعا العمل.
- الفلسفة الوضعية: التي سارت في اتجاه الموضوعية والاستقصاء العلمي التجريبي.

المنهج البنيوي – نص تطبيقي: تحليل نص "الأنساق والبنية" لكمال أبو ديب

ص1

إشكالية النص وفرضيات القراءة

قراءة النص، باعتباره نظاما له قواعده الخاصة، تعني أن النص نسق لغوي يتكون من عناصر جزئية، تنتظم بقوانين وعلاقات داخلية، إنه بنية مستقلة عن عوامل إنتاجها الخارجية. أو هو كينونة مكتملة متفاعلة عبر زمان لا يتحدد باستمرار عوامل ولدتها.

من هنا تستمد القراءة أدواتها ومفاهيمها من اللسانيات التي كانت منطلقا لكثير من المقاربات (الشكلانية، الأسلوبية، الشعرية، السيميائيات..) التي يجمعها قاسم مشترك، اصطلح على تسميته بالقراءة البنيوية، التي تركز في دراسة النص الأدبي على مستويات متعددة، منها : المستوى الصوتي والمستوى الصرفي، والمستوى المعجمي، والمستوى النحوي / التركيبي والمستوى الدلالي والتداولي. والنص الذي بين أيدينا لكمال أبو ديب، يهتم بدراسة البنية الإيقاعية والصور الشعرية من منظور بنيوي.

"الأنساق" جمع نسق، وهو بنية كلية منظمة مكونة من عناصر متضافرة لا يمكن تعريفها إلا في ضوء علاقتها ببعضها البعض حسب موقعها داخل الكل. و" البنية " : نظام من التحولات، له قوانينه الخاصة من حيث هو نظام قائم، يزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات، دون أن تؤدي إلى الخروج عن حدود النظام، أو تستعين بعناصر أخرى خارجية. ولا بد أن تتسم أية بنية بخصائص الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي. إن "البنية كيان مستقل من الارتباطات الداخلية " حسب (يامسليف).

في الفقرة الأولى من النص مشيرات مرتبطة بعلم اللغة (جملة – فعل – التكرارات – جملة الشرط – الأداة – فعل الشرط..) تحيلنا على أن القصيدة تؤكد الثبات حتى في سياق الحركة، وأن نسق بنية النص فاعلية تثبِّتٍ وتصلُّبٍ وكبحٍ للحركة.

من خلال المشيرات نفترض أن النص يدور حول ماهية نسق قصيدة أدونيس بين الثبات والتحول، وأن المنهج الموظف في تحليلها هو المنهج البنيوي.

الفهـــم

النص عبارة عن قراءة لبنية قصيدة أدونيس وحركتها المتنامية في سيرورة ثنائية ضدية، ومن ثم فالقراءة تراهن على تحليل القصيدة من خلال مستوياتها التركيبية والدلالية.. وفي الوقت الذي تؤكد فيه جملة الشرط الإمكانية الإيجابية (الرجوع)، فإنها تعمق نفي هذه الإمكانية؛ فإذا كان رجوع أوديس ممكنا نظريا، إلا أن رجوعه عاجز عن تغيير أي شيء، إن جملة الشرط، باعتبارها محكومة بالأداة "حتى"، تؤكد (الثبات) على حال واحدة غير متغيرة.

وتؤكد هذه العلاقة جملة من الثنائيات الضدية القائمة على منطق التعارض، هي : (الزمان ≠ المكان) ؛ (الأرض ≠ الماء) ؛ (ميعاد ≠ مَعاد). ومن خلال هذه الثنائيات تتجلى رؤيا القصيدة (التأكيد على الثبات وانتفاء الحركة نابعان من انتفاء العلاقات بالماضي والمستقبل زمنيا ومكانيا).

التحليـــل

المفاهيم والقضايا

يمكن تصنيف مصطلحات النص إلى حقلين اصطلاحيين، هما : +حقل الحركة : ترحيل، للحركة، فعل الحركة، يتحول..

+حقل الثبات : الثبات، لا متغيرة، تعميق الثبات، السكونية، انتفاء التغيير والزمنية، تظل، تأكيد السكونية، لا يمكن إخضاعه للتغيير، ثباتا، يستند الإنسان إليه مسمرا إياه، كبح الحركة، معزولة عن الماضي، ثابتة، ثبات البنى التركيبية..

ص6

التركيب والتقويم

قصد الكاتب من خلال النص إلى التعريف بالمنهج البنيوي من خلال ماهيته وخصائصه وأسسه، فبين أن الدراسات اللسانية مثلت طليعة الفكر البنيوي، إذ حدد البنيويون مجال عملهم ؛ فإذا كان موضوع الأدب هو العالم الذي يحيا فيه الأديب المبدع، فإن موضوع النقد هو الأدب وليس مرجعه الخارجي. وشكل هذا التحديد منطلقا لتحقيق علمية الأدب وتخليصه من الخلفيات الإيديولوجية التي تعيق الوقوف على كيفية اشتغال النص الأدبي وتحقيقه للوظائف التعبيرية والجمالية.

وبذلك تتأكد لنا صحة فرضية توقعناها في بداية قراءتنا المنهجية، وهي أن النص يعالج قضية نشأة المنهج البنيوي وتأصيله، وجرد خصائصه بمقارنته بغيره من المناهج التفسيرية، والأسس العلمية التي استند عليها، وهدفه من دراسة الأثر الأدبي..

وتأسيسا على ذلك يمكن القول إن البنيوية بوصفها منهجا نقديا حديثا له ملامحه الواضحة والمتكاملة في الفكر الحديث قد تبلورت في حوار مع مناهج سابقة أو معاصرة، ومع مجموعة من العلوم كاللسانيات والأنثروبولوجيا وعلم النفس، لكنها (البنيوية) ظلت أداة للنظر والتحليل ولم تتحول إلى علم أو نظرية قائمة الذات.

ومع ذلك تعرضت بدورها للنقد من قبل النقد الإيديولوجي التفسيري (النفسي ووالاجتماعي..)، ومن أصحاب نظرية التلقي. فهذا فاضل ثامر يقول عن البنيوية أنها تبلورت من حوار مع مجموعة من العلوم كاللسانيات والأنثروبولوجيا... لكنها ظلت مجرد أداة للنظر والتناول والتحليل، ولم تتحول إلى نظرية أو علم أو فلسفة أو إبستمولوجيا. والواقع أن هذا الرأي يتقاطع مع رأي الدكتور صلاح فضل في الإشارة إلى البعد الوصفي والتحليلي للمنهج البنيوي واستناده إلى المرجعية العلمية واللسانية، ويختلف معه في التأكيد حقيقة ابستيمولوجية، وهي صعوبة تحول المنهج إلى نظرية أو علم..

ص5

إن غنى المعجم وتناسل القضايا والمفاهيم يدل على تنوع المرجعية النظرية للمنهج البنيوي. مثل نظرية الجشطلت التي نظرت إلى لشعور على أنه بنية مركبة ومتداخلة العلاقات فيكون الإدراك كليا : إدراك الكل قبل الجزء، وبعض التيارات اللسانية التي تعتبر اللغة نظاما من العناصر (المستويات: الصوت، المعجم، التركيب...) وتدرسها في ذاتها دراسة وصفية.

طرائق العرض

انسجاما مع طبيعة هذا الخطاب شيد الكاتب نظامه التفسيري متوسلا بعدة أساليب للتفسير، منها : التعريف : "كان الغطاء النظري للبنيوية هو علم اللغة "، والمقارنة : "المبدع يرى العالم ويكتب عنه، لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم". كما قارن بين المنهج البنيوي والمنهج الاجتماعي والنفسي، وبين لغة الأدب ولغة النقد، والتمثيل : " فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبيات بل تبنى من مستويات تخترق هذه الأجزاء.."، والسرد" كان قد نشأ في الأنتروبولوجيا.....ونشأ في علم اللغة..... وأصبح.... في النقد الأدبي"، ويتجلى دور هذه الأساليب في الإقناع بجدوى المنهج البنيوي من خلال التعريف به، وتحديد ماهيته، وجرد خصائصه، وبيان أسسه بأسلوب استدلالي يجعل أطروحة الكاتب مُقنعة متماسك بناؤها، متسقة لغتها.

واعتمد الكاتب تصميمين منهجيين :

- الجرد، حيث عرف المنهج البنيوي بتحديد ماهيته وجرد خصائصه، ووصف مرجعياته النظرية، مقارنته مع غيره.
- التعاقب الذي يحترم المسار التاريخي لتطور النظرية البنيوية، بدأ من الإرهاصات الأولى في حضن الدراسات اللغوية، وصولا إلى مرحلة التبلور بعد تطوير العدة المفاهيمية وتحويلاتها الإجرائية في العلاقة بين النظرية والممارسة النقدية.

وتحقيقا للإقناع توسل الكاتب بأنواع من الحجج منها :

- الحجة البرهانية التي تفيد اليقين كقوله :" لأن هذا الحقل (الدراسات اللغوية) كان يمثل طليعة الفكر البنيوي".
- الحجة الجدلية التي تقارب اليقين وتلزم المخاطب من مثل قوله : " فإذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب وبذلك لم يعد النقد مجالا لبروز إديولوجيات".
- الحجة الخطابية التي تفيد الظن الراجح مثل " النقاد يعميهم كثيرا أن يقعوا في هذه الإديولوجيات نفسها لأنهم حينئذ سوف يحتكمون في قراءة الأدب إلى معايير مسبقة في أذهانهم فلا يستطيعون رؤيته على حقيقته ".

اللغة والأسلوب

اعتمد الكاتب لغة نقدية أدبية يغلب عليها الطابع التقريري التعريفي المقترن بأدوات التوكيد لإقناع القارئ؛ لهذا جاء الخطاب متسقا بفعل مجموع الوسائل اللغوية والشكلية، الظاهرة والخفية، منها استخدام أشكال من الربط كالربط البياني المثنوي القريب:" يرى العالم ويكتب عنه" والربط البياني الجمعي القريب: تحاول أن تقبض عليها وتمسك بها وتحلل علاقاتها" والبعيد:" لم ينبثق المنهج البنيوي...... وإنما كانت له إرهاصات.... اختمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين...... لعل من أولها ما نشأ....... في حقل الدراسات اللغوية" والإحالة النصية القبلية عن طريق الضمائر:" كانت له" وأسماء الموصول :" فلسفة الظاهراتية التي تتميز" وأسماء الإشارة :" هذه " التي تشير إلى الفلسفة التي سبق ذكرها". زيادة على هذا تم تحقيق اتساق الفقرات باعتماد التكرار اللفظي مثل : "البنيوية والبنية" والجمالية والشرح والتوضيح " معنى هذا أن نظرية الأدب" " في مقدمة هذه المصطلحات"، والأسلوب الخبري المؤكد (وقد حاول..ءإن أهم..ءإن دراسة)، وصيغ الوجوب (ءعلى أن ذلك يقتضيء ولابد..)، إضافة إلى صيغ الشرط (إذا كان مصطلح...فإنه ينبغي...). وغايته من ذلك إلزام المتلقي بصحة الأطروحة المعبر عنها. وإقناعه بجدوى المنهج البنيوي وقيمته العلمية في دراسة النصوص الأدبية.

المؤلفات : ظاهرة الشعر الحديث لأحمد المعداوي المجاطي

ظاهرة الشعر الحديث: القراءة التوجيهية

ص1

التعريف بأحمد المعداوي

ولد أحمد المعداوي سنة 1936م بالدار البيضاء، وتلقى دراسته الابتدائية والثانوية بين الدار البيضاء والرباط. وحصل على الإجازة في الأدب العربي من جامعة دمشق، كما نال دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1971م تحت إشراف الدكتور أمجد الطرابلسي، وكان موضوع الرسالة هو : " حركة الشعر الحديث بين النكبة والنكسة (1947ء1967) "، كما حضّر دكتوراه الدولة حول "أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث"، ونوقشت الأطروحة كذلك بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط .

هذا، وقد مارس أحمد المعداوي الملقب بأحمد المجاطي كتابة الشعر والنقد، كما امتهن التدريس بجامعة محمد بن عبد الله بفاس منذ 1964م ، وبعد ذلك انتقل للتدريس بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط،، وكان من المؤسسين الأوائل لحركة الحداثة في الشعر بالمغرب، وقد فاز " بجائزة ابن زيدون" للشعر التي يمنحها المعهد الإسباني/ العربي للثقافة بمدريد لأحسن ديوان بالعربية والإسبانية لعام 1985م على ديوانه الشعري "الفروسية" 3. كما فاز بجائزة المغرب الكبرى للشعر سنة 1987م، وانتخب رئيسا لشعبة اللغة العربية بكلية الآداب بالرباط منذ 1991م، وكان عضوا بارزا في تحرير مجلة" أقلام" المغربية التي كان يترأسها كل من عبد الرحمن بن عمرو وأحمد السطاتي ومحمد إبراهيم بوعلو، ومثّل المغرب في مهرجانات عربية عدة.

وقد كتب المجاطي عدة مقالات وقصائد شعرية كانت تنشر بعدة صحف وملاحق ثقافية كجريدة "العلم"، وجريدة "المحرر"، وجريدة "الأهداف" المغربية، ومجلة "آفاق"، ومجلة "المعرفة" و"الثورة العراقية" و"أنفاس" و"دعوة الحق"، ومجلة "شروق"، ومجلة "الآداب" اللبنانية... وخلف ديوانا شعريا بعنوان "الفروسية".

وبدأ أحمد المعداوي كتابة الشعر منذ الخمسينيات من القرن العشرين عندما كان طالبا بالثانوي، فكتب قصائد شعرية عمودية، وقصائد رومانسية، تأثر فيها بشعراء الديوان وأپولو وشعراء المهجر لينتقل بعد ذلك إلى كتابة الشعر المعاصر مع مجموعة من الشعراء المغاربة الذين سيصبحون في فترة الستينيات هم المؤسسون الحقيقيون لشعر التفعيلة في المغرب منهم : محمد السرغيني، وعبد الكريم الطبال، ومحمد الميموني، وعبد الرفيع الجواهري، وأحمد الجوماري، وبنسالم الدمناتي، وأحمد صبري، وعبد الإله كنون، ومحمد الخمار الكنوني، ومحمد .ع.الهواري. وقد سماهم محمد بنيس في كتابه " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " بشعراء "السقوط والانتظار"، بينما سيسمي تابعه عبد الله راجع شعراء السبعينيات بشعراء المواجهة والتأسيس أو شعراء الشهادة والاستشهاد . و توفي أحمد المجاطي سنة 1995م بعد سنوات زاهرة بالعطاء التربوي والبيداغوجي ،ومزدانة بالعمل والاجتهاد والإبداع والكتابة والنقد.

وقد تميز أحمد المعداوي في دراساته الأدبية والنقدية، ولاسيما في كتابيه : " ظاهرة الشعر الحديث" و" أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث" بخبرة كبيرة في الطرح والتحليل وجدية المقاربة التي تجمع بين التأريخ والتنظير والتحليل وممارسة النقد وتقويم الآراء المخالفة.

ويلاحظ أن المعداوي كان ينطلق في قراأته من رؤية شاعر محنك في مجال شعر التفعيلة، ومن تصور أستاذ جامعي له ممارسة طويلة في مجال تدريس الآداب و فقه اللغة وعلومها واستيعاب علم العروض والقافية استيعابا جيدا؛ وكل هذا أهله ليكون من أهم

ص2

هيمنة المصطلحات الدالة على الثبات، وهذا ينسجم مع رؤيا القصيدة الجوهرية. والعلاقة بين الحقلين هي علاقة لتعارض؛ لأن الثبات نفي للحركة نظرا لانتفاء العلاقات بالماضي والمستقبل زمكانيا. وقد وظف الناقد مصطلحات نقدية تنتمي إلى حقل اللسانيات، منها : (جملة، فعل، الأداة، التكرارات، النسق، البنية) ناهيك عن بعض المفاهيم الأخرى جلاها النص كالاختلاف (الزمان / المكان)؛(الأرض / الماء)؛(بديلين متضادين)، واعتمد الوصف في قراءته للقصيدة وليس التفسير، وتعامل مع القصيدة كبنية مستقلة عن أي عامل خارجي، اجتماعي أو نفسي. وأبرز "الحقيقة الجوهرية لجملة الشرط كما تبلورت على كل مستوى من مستويات بنية القصيدة" تركيبيا (جملة)، وثنائيات دلالية تقوم على التضاد، ورؤية وصورة " صورة الأرض الراسخة " (الفقرة لأخيرة) وبناء " وهكذا تنقلب القصيدة لغويا ليصبح وسطها جوابا لبدايتها ونهايتها". من هنا فالنسق المتحكم في بنية القصيدة هو "الثبات ونفي الحركة، ولعل وظيفته تتمثل في تحقيق رؤيا القصيدة، فيصبح بذلك عنصرا دلاليا في البنية.

الإطار المرجعي

استند الناقد إلى عدد من المرجعيات، منها :

- المعرفة اللسانية المنطقية (سوسير، الشكلانيون، حلقة براغ، البنيوية): مادة الأدب هي اللغة، من هنا استمدت هذه القراءة مفاهيمها من المعرفة اللسانية بفروعها المختلفة، والتي تميزت بدراسة اللغة في ذاتها باعتبارها نسقا ؛ ونظاما عناصره الأساس هي : الصوت، المعجم، التركيب ... ؛ وبكونها أداة للتواصل ؛ وبوصف النظام اللغوي بعيدا عن كل معيارية قد تأتي من الدين أو الفلسفة أو الأخلاق (اللسانيات تحلل الجملة بينما النقد يحلل الخطاب).
- علم الدلالة البنيوي : حيث ركز على دراسة عناصر الجملة لاستخراج البنية الناظمة للعلاقات الرابطة بين عناصر ومستويات القصيدة، تركيبا وبنية ودلالة.
- علم الأدب : الذي يبحث في أدبية النص استلهاما للشكلانيين الروس وحلقة براغ في عقلنة الدراسة الأدبية والكشف عن مقومات شعرية النص.
- النحو القديم : ويتجلى في دراسة بنية جملة الشرط وربطها بباقي البنى الدلالية الكاشفة عن النسق والبنية المتحكمة في النص.

فمن هذه الحقول المعرفية استمد الناقد جملة المفاهيم الموظفة إجرائيا في تحليل قصيدة أدونيس، فدرس لغتها في ذاتها باعتبارها نسقا يتكون من مجموعة عناصر (تركيبية، دلالية، تصورية، "صورة الأرض التي لا ميعاد ولا معاد لها")

طرائق العرض

الاستشهاد ببعض مكونات قصيدة أدونيس لإثبات وجود بنية وأنساقا متحكمة فيها، وأن هذه البنية هي الثبات واللاحركة. وهذا الاستشهاد يقترن بوسائل استدلال عديدة مثل : الوصف وعدم التناقض والتقسيم والاستقصاء والانطلاق من مسلمات معينة، كحقائق علم اللسانيات ... وكل هذه العناصر تدخل في إطار بنية حجاجية تشمل طرح القضية والمحاجة والاستدلال لها عن طريق أسلوب الاستقراء الذي انطلق فيه الناقد من الجزء (الجملة) إلى الكل (حكم عام يؤكد فيه صحة منطلقه، يتمثل في بنية الثبات في القصيدة كلها).

ص3

التركيب والتقويم

قصد الكاتب إثبات فعالية المنهج البنيوي في الكشف عن الأنساق والبنية الناظمة للأثر الأدبي، وهذه الأنساق والبنية ذات طبيعة لسانية، غير ثقافية أواجتماعية.. فالنص عبارة عن قراءة لبنية قصيدة أدونيس وحركتها المتنامية في سيرورة ثنائية ضدية، من تم فالقراءة تراهن على تحليل القصيدة من خلال مستوياتها التركيبية والدلالية.. وقد اعتمد الناقد الوصف في هذه القراءة وليس التفسير، وتعامل مع القصيدة كبنية مستقلة عن أي عامل خارجي، اجتماعي أو نفسي.

أما الوسائل المعتمدة لعرض قضية النص فهي جملة من المصطلحات الإجرائية المستمدة من اللسانيات، وعلم الدلالة البنيوي وعلم الأدب، في مسار استدلالي ينطلق من النص ولا شيء غير النص لإثبات أن النسق المتحكم في بنية القصيدة هو "الثبات ونفي الحركة، والذي تتركز وظيفته في تحقيق رؤيا قصيدة أدونيس.

وكل هذه الاستنتاجات تؤكد صحة الفرضية التي انطلقنا منها وهي أن النص يدور حول ماهية نسق وبنية قصيدة أدونيس بين الثبات والتحول، وأن المنهج لموظف في تحليلها هو المنهج البنيوي.

انطلق الناقد، إذن، من مستويات القصيدة (الأبيات) الصوتية، والمعجمية، والصرفية، والدلالية.. ليرصد الحركة فيها من خلال الصورة الشعرية التي تنمو في سيرورة علائقية متشابكة، تنبض بمجموعة من الثنائيات الضدية. وهو في ذلك يستند إلى مرجعية معرفية نظرية وعلمية. ومع ذلك، تبقى حدود هذه المقاربة البنيوية مثيرة لعدة تساؤلات.. من قبيل : إلى أي حد يمكن فهم النص وبناء معناه بالاكتفاء بتشريحات البنيوية ؟

ظاهرة الشعر الحديث: تلخيص مكثّف

الفصل الأول: التطور التدريجي للشعر العربي

يبدأ الناقد الفصل الأول بالإشارة إلى أنّ تطوّر الشعر العربي رهين بتحقّق أمرين هما: الحرية، والانفتاح الثقافي، ويبرز أنّ الشرط الثاني كان متحققا في العصر العباسي وفي الأندلس، لكن حرية الشاعر كانت مقيّدة من قبل النقاد واللغويين الذين قيّدوا الشاعر بمجموعة من الأسس والأمور التي جعلته يبدع حسب شروط محددة. ويلفت الانتباه بعد ذلك إلى أنّ الشعر العربي الحديث عرف حركتين تجديديتين: هما حركة سؤال الذات التي أحدثت تغييرا نسبيا، وحركة الشعر الحديث التي قامت بتغيير جذري وعنيف.

وفي القسم الأول من الفصل الأول المعنون ب(نحو مضمون ذاتي) يبرز الناقد كيف أنّ مدرسة سؤال الذات أعادت الاعتبار لهموم الشاعر التي همّشتها مدرسة إحياء النموذج التي انشغلت بمحاكاة القدماء في لغتهم وأسلوبهم ومضمونهم، هذا المضمون الذي حرص شعراء سؤال الذات على التجديد فيه بجعله غنائيا ذاتيا، وتنقسم مدرسة سؤال الذات إلى مدارس ثلاثة:

مدرسة الديوان: أسهمت في نشوئها التحولات الاجتماعية في المجتمع المصري، والتلاقح الفكري مع الحضارة الغربية، وتقوم هذه المدرسة على فكرة أنّ الشعر وجدان، ويختلف مفهوم الوجدان من شاعر إلى آخر؛ فهو عند العقاد مزيج من الفكر والشعور، وعند المازني هو ما تفيض به النفس من عواطف، وعند شكري ينحصر في التأمل في الذات.
مدرسة الرابطة القلمية (المهجر): حاولت هذه المدرسة أن توسّع في مفهوم الوجدان لكن فشلت في ذلك، حيث انحصر شعر المنتمين إليها في الهروب إلى الطبيعة (جبران، نسيب عريضة)، والتأمل في الذات (نُعيمة) والاعتصام بالخيال (أبو ماضي) .
مدرسة أبولو: يرى شعراء هذه المدرسة أنّ الذات هي مصدر الشعر، لذلك وجدناهم ينطلقون من تجاربهم الذاتية ليعبروا عنها، ونستحضر هنا ابراهيم ناجي الذي كان شعره نتيجة للظمأ إلى الحب، والشابي الذي كان مرضه وإحساسه بالنهاية سببا في ما أبدعه من شعر، وكان فشل الصيرفي في الحب دافعا إلى إبداع أشعار يتغنى فيها بتجربته، كما سادت نبرة اليأس في أشعارهم وشاع الهروب إلى الطبيعة، وتغنوا بالمرأة الحلم.

إن إصرار شعراء التجربة الذاتية على اجترار نفس المضامين ، جعل اشعارهم تنحصر في دائرة واحدة، مما عجّل بنهاية التجربة.

وفي القسم الثاني، المعنون ب (نحو شكل جديد) يبرز الناقد التجديد الذي عرفه الشعر الرومانسي على صعيد الشكل، فاللغة صارت ليّنة شفّافة بعيدة عن الفخامة والجزالة، أمّا الصورة فصارت نابعة من التجربة الذاتية ورؤية الحياة، أما الإيقاع فعمل الشعراء على التجديد فيه نسبيا من خلال المزج بين بحرين أحيانا وبين قافيتين أو أكثر.

الفصل الثاني: تجربة الغربة والضياع

يبرز الناقد في بداية الفصل أنّ هزيمة فلسطين وفّرت قدرا من الحرية لدى الشعراء، ساهم إلى جانب الانفتاح على بحار المعرفة في جعل الشاعر يثور على البنية التقليدية للقصيدة، وانطلق شعراء التجربة الحديثة من مفهوم جديد للشعر يعتبر الإبداع وسيلة لاكتشاف الإنسان والعالم، لذلك اقتنعوا بأن المضامين الجديدة تحتاج إلى شكل جديد، ومن أبرز هذه المضامين تجربة الغربة والضياع التي أسهمت في ظهورها عوامل متعددة على رأسها: التأثر بقصيدة إليوت (الأرض الخراب)، والتأثر بأعمال بعض الروائيين والمسرحيين الوجوديين، وعامل المعرفة، إضافة إلى تربة الهزيمة التي ترعرع فيها هذا الشعر.

الشعراء النقاد العرب الذين تناولوا شعر الحداثة أو شعر التفعيلة بالدرس والتمحيص إلى جانب مجموعة من الشعراء النقاد نذكر منهم: أدونيس ومحمد بنيس وإلياس خوري وعبد الله راجع على سبيل التمثيل.

التعريف بالمؤلَّف

الموضوع

يرصد المؤلف سيرورة الشعر العربي الحديث من التحولات التجديدية الأولى إلى تفتيت البيت الواحد والتمرد على نظام الأشطر المتساوية .

جنس المؤلف

ينتمي هذا المؤلف إلى مجال النقد الأدبي، الذي موضوعه دراسة الآثار الأدبية شعرا ونثرا، وتحليلها من أجل فهمها وتذوقها، وتفسيرها وتأويلها، والكشف عن أسرار جمالها. وهو لذلك يفرض على من يمارسه أن يكون ذا ثقافة أدبية واسعة، وذوق وتمرس يستطيع بهما النفاذ إلى جوهر الأثر الأدبي وكشف مقوماته وأسرار جماله.

والنقد الأدبي قديم عند العرب، مارسه بالفطرة الشعراء وغيرهم في الجاهلية والإسلام .. قبل أن يتوسع على أسس علمية منظمة مع علماء اللغة والبلاغيين والشعراء والكتاب خاصة في العصر العباسي الذي تنوعت فيه الموارد المعرفية والفكرية، فاتجه النقاد إلى وضع أسس جمالية لتقييم الأثر الأدبي من زاوية اللفظ والمعنى والأساليب والصور، وظهرت الموازنات والمفاضلات بين الشعراء، واهتم النقاد بتحقيق النصوص، وأثر البيئة في فصاحة الشعراء والأدباء، فتحقق من تلك العصور القديمة تراث نقدي كثير موزع بين كتب مختلفة . ولما جاء عصر النهضة، وانفتح العرب على ثقافة الغرب، اتجهت عنايتهم إلى نقل مناهج الغربيين في الدراسة الأدبية ، وانقسم النقاد الحديثون بين محافظ على أساليب النقد الموروث، وميال إلى أساليب الغرب ومناهجهم التي جمعت بين الجانب الاجتماعي والنفسي والجمالي .

موقع المؤلف ضمن النقد المغربي

التوجه النقدي المحافظ

اختلط عند أصحابه النقد بتاريخ الأدب، على نحو تطبعه الأحكام العامة والانطباعية، والذوق الجمالي الفردي المنصرف إلى ظواهر دلالية وأسلوبية معزولة تفتقر إلى الدراسة النسقية.

التوجه النقدي الجديد

يستلهم المناهج بسبب الانفتاح على الشرق والغرب، ونشاط الصحافة، وتطور المقالات، وظهور الجامعات، واتساع حركة الترجمة . وانقسم النقد الجديد بدوره إلى توجهين، هما :

- نقد إيديولوجي : أفرزته الصراعات الفكرية والسياسية لفترة ما بعد الاستقلال، وهو نقد ينزع إلى التحليل السوسيولوجي للأثر الأدبي، وربطه بالصراع الطبقي. ومن الذين مثلوا هذا الاتجاه: نجيب العوفي في كتابه (درجة الوعي في الكتابة)، وإدريس الناقوري في كتابه (المصطلح المشترك).
- نقد علمـــــــي : يهتم بالأثر الأدبي في ذاته، بصرف النظر عن محيطه الاجتماعي والتاريخي. ويعمل على تحليل عناصر الخطاب على أسس لسانية وأسلوبية وسيميائية، للكشف عن أدبية النص . وقد مثل هذا التوجه النقدية جملة من النقاد أمثال : محمد مفتاح، ومحمد برادة، وسعيد يقطين، ومحمد المعتصم ..

ولقد ساهمت الجامعة المغربية وأسلوبية وسيميائية بأوفر نصيب في تطوير حركة النقد الحديث في المغرب من خلال الدراسات والرسائل التي يُعدها الطلبة لنيل الشهادات العليا.

وهذا الكتاب (ظاهرة الشعر الحديث) مثال للنقد الجامعي، جمع فيه صاحبه بين منطلقات نقدية متعددة، تتمثل في المنهج التاريخي، والموضوعاتي، والجمالي. موضوعه الشعر الحديث، أو شعر الحداثة. وأهميته تنبع من كونه من الدراسات الأولى التي كتبت في المغرب عن شعر الحداثة، بل هو واحد وأسلوبيةوسيميائيةمن كتب قليلة كُتبت عن حركة الشعر الحديث في الوطن العربي في تلك الفترة، مثل (شعرنا الحديث إلى أين؟) لغالي شكري، وقضية الشعر الجديد) لمحمد النويهي، و(قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة.

قراءة في عنوان المؤلَّف

للعنوان عموما أهمية بارزة في الإيحاء بمحتوى النص وفتح آفاق لبناء فرضيات للقراءة، ومن تم فهو بداية النص، وأول مدخل لقراءته. ويتألف عنوان هذا المؤلف من ثلاث كلمات، رُكبت في صيغة جملة إسمية حُذف مبتدؤها، وجاء الخبر مضافا إلى الشعر لإفادة التعريف، ثم جيء بوصف للشعر (الحديث) يفيد التخصيص، فتكون بذلك الظاهرة المقصودة بالدراسة هي الشعر، ثم تضيق مساحة هذا الشعر لتربط الدراسة بالحديث منه على الخصوص.

الظاهرة

وهي كل شيء له وجود مادي قابل للإدراك الحسي أو العقلي. وعادة ما يطلق هذا الوصف على واقعة ملفتة للنظر بسبب انتشارها أو اطرادها أو تكرارها، مثل ظاهرة التسول في المجال الاجتماعي، أو العزوف السياسي في السياسة، أو ظاهرة الاحتباس الحراري في المجال الطبيعي، أو ظاهرة الغموض في المجال الشعري ...

الشعر

يطلق في التحديد التقليدي على المنظوم في الكلام في مقابل النثر . ومادته اللغوية (ش - ع - ر) تربطه بالشعور والإحساس، فيكون بذلك ثمرة العواطف والمشاعر، دون أن يعني ذلك إغفال الفكر والعقل .

الحديث

هو نقيض القديم، ويتحدد الحديث زمانيا بحملة نابليون على مصر سنة 1779. لكن نظرة في مقدمة الكتاب تبين أن الكاتب لم يقصد دراسة كل هذه الفترة من تاريخ الشعر العربي، وإنما قصد دراسة الشعر العربي الذي ظهر بعد نكبة فلسطين، ويسمى هذا الشعر أيضا (الشعر الحر) لتحرره من قيود شعرية كثيرة، كبلت الشعراء المحافظين، كما يسمى شعر (التفعيلة) لأنه تمرد على صرامة الوزن، واستبدل به التفعيلة الشعرية، ويطلق عليه أيضا (شعر الحداثة) للتأكيد على ما فيه من رؤى جديدة تقوم على التجديد والتجريب المستمرين، إن على صعيد اللغة الشعررية، أو على صعيد الرؤى.

ومن كل تلك الإيحاأت يمكن القول إن عنوان الكتاب يُفصح عن موضوعه، الذي هو الشعر الحديث، أو شعر الحداثة، بوصفه ظاهرة أدبية مُلفتة بوقائعها الأدبية الجديدة القابلة للإدراك حسا وعقلا .

قراءة في الغلاف

يتضمن الغلاف لوحة تشكيلية وعلامات لغوية، تدل على عنوان المؤلف وصاحبه والوزارة الوصية على برمجته ضمن منهاج اللغة العربية لمسلك الآداب والعلوم الإنسانية، ودار النشر (المدارس).

أما اللوحة التشكيلية فتتضمن حروفا بألوان عديدة تتناثر في فضاء مطلق، وتعلو بوتقة حمراء توحي بطبيعة العملية الإبداعية التي تقوم صوغ الحروف والكلمات وتناص النصوص وغيرها ليصوغ منها الشعر أبنية جديدة للقصيدة، ولغة شعرية مبتكرة في سياق وديناميةتطورية ترتهن بمجموعة من الشروط والعوامل . من هنا فغلاف المؤلف هو جزء من النصوص الموازية التي تشي بمحتواه.

ظاهرة الشعر الحديث: الفصل الأول – مدخل

ص1

الشعر العربي بين التطور والتطور التدريجي

تحديد الشروط اللازمة لتحقيق التطور:

الاحتكاك الفكري بالثقافات والآداب الأجنبية.

التوفر على قدر من الحرية.

وضعية شرط الاحتكاك في الشعر العربي والغاية المرجوة منه:

تحقق شرط الاحتكاك الفكري في الشعر العربي منذ العصر العباسي والأندلسي إلى العصر الحديث.

الهدف من التطور في الشعر العربي: التخلص من التقليد والعودة إلى التجربة الذاتية.

وضعية شرط الحرية في الشعر العربي وأثره في التطور:

غياب شرط الحرية ضيق مجال التطور في الشعر العربي.

أسباب غياب الحرية:

هيمنة علماء اللغة على النقد الأدبي.

التقيد بنهج القصيدة التقليدية.

الخلاصة التي آل إليها التطور في الشعر العربي:

وجود الاحتكاك الفكري وغياب الحرية فرض على تيارات التجديد التدرج في تطوير الشعر العربي.

ظروف نشأة حركة الشعر الحديث والعوامل المساعدة على تطورها:

نكبة فلسطين زعزعت الوجود العربي التقليدي، وفسحت مجالا واسعا للحرية.

ظهور حركتين تجديديتين في الشعر العربي الحديث: حركة اعتمدت التطور التدريجي في مواجهة الوجود العربي التقليدي، وحركة ظهرت بعد انهيار الوجود العربي التقليدي وكان التجديد عندها قويا وعنيفا يجمع بين التفتح على المفاهيم الشعرية الغربية، والثورة على الأشكال الشعرية القديمة.

العوامل المؤسسة لحركة التطور في الشعر العربي

عوامل تاريخية:

امتداد الرغبة في التطوير عبر العصور.

اتساع مجال التفتح على ثقافات الأمم الأخرى.

عوامل فكرية:

التشبع بالمفاهيم الشعرية الغربية. (عمل مؤيد).

هيمنة علماء اللغة على النقد العربي. (عامل معارض).

ص2

عوامل سياسية:

غياب الحرية فرض وثيرة التدرج في تطور الشعر العربي. (عامل معارض).

نكبة فلسطين شجعت على التحرر والثورة بكل قوة وعنف. (عمل مؤيد).

عوامل اجتماعية:

التشبث بالوجود العربي التقليدي المحافظ. (عامل معارض).

انهيار عامل الثقة في الوجود العربي التقليدي. (عمل مؤيد).

المسار النقدي المعتمد في مدخل الفصل الأول

تحديد موضوع الدراسة النقدية: ظاهرة التطور في الشعر العربي.

تقديم نظري: الشروط الواجب توفرها لتحقيق التطور.

البحث في وضعية شروط التطور في الشعر العربي.

النتيجة المحصلة: الوقوف على مستويات ومظاهر التطور في الشعر العربي.

المنهج النقدي المعتمد في مقاربة الظاهرة

ينطلق أحمد المعداوي في هذا المدخل من منهج تاريخي فني يركز فيه على الجانب الفكري الثقافي الفاعل في عملية تطور الشعر العربي، ويتمثل المنهج التاريخي في تحقيب الشعر العربي زمنيا (الشعر العباسي والأندلسي ومدرسة الديوان وجماعة أبولو وتيار الرابطة القلمية) من خلال ربطه بالظروف التاريخية كربط الشعر العربي الحديث في القرن العشرين بما عرفه العالم العربي من نكسات ونكبات وحروب وهزائم وما أفرزته من تحولات في الشعر العربي.

ص2

ولتجربة الغربة والضياع تجليات متعددة أشهرها: الغربة في الكون، والغربة في المدينة، والغربة في الحب، والغربة في الكلمة...

وإذا كان الشاعر الحديث قد عانى مرارة الهزيمة ، فإنه بالمقابل طمح إلى تجاوز الواقع واستشراف الغد من خلال تجربة الموت والحياة.

الفصل الثالث: تجربة الموت والحياة

تأرجح الواقع العربي بين الهزيمة والانتصار، بين الأمل واليأس، وهكذا كان الشاعر العربي يتجاذبه إيقاع الأمل وإيقاع اليأس، وإذا كانت تجربة الغربة مشدودة إلى الواقع والحاضر، فإن تجربة الموت والحياة مشدودة إلى المستقبل.

ولقد استفاد الشاعر الحديث من اتساع معرفته في التعبير عن الواقع المتأرجح بين الموت والحياة، موظفا أساطير الموت والحياة، وكان لكل شاعر طريقته في مقاربة الواقع والتعبير عنه، فإذا كان أدونيس يؤمن بتحول الحضارة العربية عبر الحياة والموت من خلال توظيف أسطورة الفنيق، فإن خليل حاوي يعتمد مبدأ المعاناة ويفقد الأمل في ولادة فجر جديد، ومن ناحية أخرى يرى السياب أن الخلاص لا يكون إلا بالموت والفداء والتضحية، فيما يتأرجح البياتي بين جدلية الأمل واليأس.

وإذا كان الشعر الحديث قد عبّر عن الواقع واستشرف المستقبل فإنه بقي بعيدا عن التأثير في الجماهير العربية، ويرى الكاتب أنّ عوامل كثيرة تدخلت في هذا النفور، منها ما هو سياسي، ومنها ما هو ثقافي، ومنها ما هو ديني، ويرى أن العامل الفني والجمالي المرتبط بالشكل الجديد هو السبب الرئيسي وراء نفور الجماهير العربية من الشعر الحديث.

الفصل الرابع: الشكل الجديد

جدّد الشاعر الحديث في شكل القصيدة لغة، وتصويرا، وإيقاعا، فمن حيث اللغة أصبحنا أمام لغات متعددة تختلف باختلاف تجربة الشاعر، فعند السياب نجد اللغة الفخمة ذات النفس التقليدي، وعند أمل دنقل نجد اللغة القريبة من اللغة الحية، اما أدونيس فلغته تتميز بالخرق المنطقي والانزياح.
ومن ناحية التصوير أصبحت الصور الشعرية نابعة من التجربة، ووسع الشعراء في أفقها بأن احتوت الرمز والأسطورة.

أما الإيقاع فكان التغيير فيه أظهر، حيث أبدل الشعراء نظام الشطرين بالأسطر، ونظام البحر بالتفعيلة، كما اعتمدوا على القوافي المتعددة، وفضلوا البحور الصافية على المختلطة..وحرصا على التنويع في الإيقاع استثمروا طاقة التدوير والزحافات في إدخال تلوين إيقاعي يوحي باعتماد تفعيلات متنوعة.

ويرى الناقد في النهاية أنّ عامل الحداثة في الأساليب هو السبب في غموض الشعر الحديث.

<u>ظاهرة الشعر الحديث: الفصل الأول – القسم الثاني (نحو شكل جديد)</u>

ص1

<u>المضمون الفكري للقسم الثاني</u>

محور القسم الثاني هو العودة إلى الذات وما فرضته من تحولات في القصيدة العربية:

على مستوى اللغة

الانتقال من قوة ومتانة اللغة الإحيائية إلى لغة سهلة ميسرة دون ابتذال:

عباس محمود العقاد: لغة الشعر عنده أقرب من لغة الحديث (ص: 37).

إيليا أبو ماضي: لغة الشعر اتخذت شكلا نثريا محضا (ص: 38).

على مستوى الصورة

أصبحت للصورة الشعرية وظيفة بيانية تخص التجربة، بدل الوظيفة التزيينية التي كانت عليها عند الإحيائيين. (ص 40 - 41) فترى التجربة من خلال الصورة.

الوحدة العضوية

الربط بين الأحاسيس والأفكار جعل القصيدة كائنا واحدا، وحدة الفكرة ووحدة العاطفة وتسلسل الأفكار في إطار الموضوع الواحد.

الربط بين المضمون والشكل الفني: ربط القافية والوزن بالأفكار والعواطف الجزئية.

انسجام القافية مع عواطف الشاعر تتبدل بتبدلها. (ص: 46)

تقييم تجربة العودة إلى الذات

التصدي للتجديد ورفض الخروج عن اللغة العربية الأصيلة والتشبث بالقافية العربية حد من وثيرة التجديد وجعله يتوقف عند المستوى الذي وصل إليه. (ص: 49)

عوامل نهاية التجربة الذاتية:

على مستوى المضمون: الانحدار إلى البكاء والأنين إلى حد الضعف.

على مستوى الشكل: الفشل في وضع مقومات خاصة بالتجربة الذاتية.

<u>العوامل المؤسسة للتجربة الجديدة في الشعر العربي</u>

عوامل تاريخية: التخلص من هيمنة الماضي والتأسيس للحاضر.

عوامل اجتماعية: التعبير عن الذات في تفاعلها مع الواقع.

عوامل سياسية: التخلص من التقليد لتحقيق التميز الذاتي والانخراط في المجتمع.

عوامل فكرية: التشبع بقيم جديدة حول مفهوم الشعر والتأثر بالمفاهيم الشعرية الغربية.

ص2

الإفراط في الهروب إلى الطبيعة والإغراق في الذات والإحساس بالحرمان والعجز.

إغراق التجربة في اجترار نفس الموضوعات (الحب، الملذات، الفشل) عجل بموت التيار الذاتي.

نكبة فلسطين أخرجت الشاعر من قوقعة الذات إلى الحياة الجماعية.

<u>العوامل المشكلة للمضمون الذاتي في الشعر العربي</u>

عوامل تاريخية:

الرغبة في الخروج من دائرة التخلف وبناء الذات.

التجربة الشعرية ودورها في بناء حياة الفرد.

عوامل اجتماعية:

التشبث بالوجود العربي التقليدي المحافظ مع التيار الإحيائي.

الهجرة والغربة.

عوامل سياسية:

نكبة فلسطين العربية الأصيلة.

التخلص من التقليد لتحقيق التميز الذاتي والانخراط في المجتمع.

عوامل فكرية:

التشبع بالمفاهيم الشعرية الغربية.

الوعي بالنضج أخرج الشاعر من الذات لينخرط في المجتمع.

<u>المسار النقدي المعتمد في القسم الأول من الفصل الأول</u>

اعتماد التدرج التاريخي في تتبع ظاهرة التطور في الشعر العربي.

تقديم نظري يطرح أحكاما عقلية يؤكدها بوقائع من ظاهرة الشعر العربي.

البحث في مسار تطور الشعر العربي من خلال التيارات الشعرية التي تعاقبت عليه.

النتيجة المحصلة: الوقوف على مستويات ومظاهر التطور في الشعر العربي والنتيجة التي آل إليها.

المنهج النقدي المعتمد في مقاربة الظاهرة

يعتمد أحمد المعداوي في القسم الأول منهجا تاريخيا فنيا يركز فيه على الجانب الفكري والثقافي والاجتماعي الفاعل في عملية تطور الشعر العربي من خلال التيارات الشعرية المتعاقبة عليه.

ويتمثل المنهج التاريخي في تحقيب الشعر العربي فنيا من خلال التوقف عند التيار الإحيائي و مدرسة الديوان وجماعة أبولو وتيار الرابطة القلمية من خلال ربطهم بالظروف التاريخية والاجتماعية التي كانت وراء نشأتهم.

<u>ظاهرة الشعر الحديث: الفصل الأول – القسم الأول (نحو مضمون ذاتي)</u>

ص1

<u>المضمون الفكري للقسم الأول</u>

محاكات الأقدمين (التيار الإحيائي)

تحديد علاقة التيار الإحيائي بالبعث:

شعراء التيار الإحيائي نفضوا عن الشعر العربي ما علق به من رواسب عصور الانحطاط.

توجه شعراء التيار الإحيائي نحو القصيدة العربية في أوج ازدهارها ونضجها ومعارضة روادها.

تمسك شعراء التيار الإحيائي بلغة القدماء وبأساليبهم البيانية.

نقطة التحول عند شعراء التيار الإحيائي كان تقليدية تلتفت إلى الوراء.

انتقال الشعر العربي من شعار العودة إلى التراث إلى البحث عن الذات الفردية وتوكيدها.

التيار الذاتي

انطلاقة التيار الذاتي كانت مع مدرسة الديوان وتبلورت مع الرابطة القلمية وجماعة أبولو.

مميزات جماعة الديوان

التقاء شعراء جماعة الديوان حول وحدة مفهوم الشعر: إن الشعر وجدان.

تباين مفهوم الوجدان بين العقاد وشكري والمازني:

العقاد: يرى الوجدان مزاجا بين الشعور والفكر، وغلب الطابع الفكري على شعره.

شكري: يرى الوجدان تأملا في أعماق الذات بأبعادها الشعورية واللاشعورية، وأهمل العقل.

المازني: يرى الوجدان تعبيرا عما تفيض به النفس من مشاعر، والمعاني جزء من النفس.

مدرسة الديوان مهدت الطريق للاتجاه الرومانسي.

عوامل نشأة تيار الرابطة القلمية

الهجرة والغربة جسدا وروحا ولسانا جعلا الشاعر يواجه قدره وحيدا حتى الموت.

تيار الرابطة القلمية وحد الذات الفردية لأدباء المهجر من خلال نظرتهم للكون والحياة.

هروب تيار الرابطة القلمية إلى الطبيعة والاعتماد على الخيال والاستسلام إلى حد القطيعة مع الحياة.

جماعة أبولو والمرتكزات التي اعتمدت عليها

اعتماد ذات الشاعر مصدرا للتجربة الشعرية وهيمنتها على موضوع القصيدة.

ظاهرة الشعر الحديث: الفصل الثاني (تجربة الغربة والضياع)

ص1

المضمون الفكري للفصل الثاني

العوامل المساعدة على نشأة الشعر الحديث

نكبة فلسطين (1948) زعزعت الثقة بالموروث العربي القديم (ص: 56).

استغلال الشاعر الفرصة للتحرر من سلطة الشعر التقليدي (ص: 56).

آثار النكبة على الشاعر العربي الحديث

انخراط المثقف في التخطيط والتدبير بدل التفرج والاجترار.

تنوع مصادر ثقافة الشاعر بين العربية والغربية جعلته في مستوى الحدث والتطلع بمساهمته في إنتاج الفكر والمواقف (ص: 59).

اعتماد الشاعر على التاريخ والحضارة والأسطورة العالمية في التعبير عن هموم الإنسان العربي (ص: 60).

التميز بالغنى الثقافي والمعرفي (ص: 61).

وضعية القصيدة العربية في حركة الشعر الحديث

قوة التحول في الشعر الحديث كانت بحجم قوة النكبة (ص: 62).

ارتباط وثيرة التجديد في شكل القصيدة بتواصل النكبات.

عدم التوقف عند شكل محدد علامة صحية تضمن استمرار التطور والتجديد.

تساوي الشكل والمضمون في القيمة والأهمية.

هيمنة موضوعة الغربة والضياع على المضمون الشعري.

العوامل المؤسسة لتجربة الغربة والضياع في الشعر الحديث

التأثر بأعمال بعض الشعراء الغربيين.

التأثر بأعمال بعض الروائيين والمسرحيين الوجوديين.

عامل المعرفة المتنوعة المصادر.

الروافد المغذية لتجربة الشعر الحديث

إقبال الشاعر على الثقافة (ص: 65).

اصطدام الأفكار المثالية بصلابة الواقع.

هيمنة الحزن إلى حد اليأس من واقع الحضارة الغربية.

التأثر بالواقع العربي المنهزم.

العمل على تأكيد أصالة التجربة وربطها بجذور تربة الواقع العربي (ص: 67).

ص2

مظاهر الغربة في تجربة الشعر الحديث

ربط تنوع مظاهر الغربة بتنوع مواقعها (ص: 68):

الغربة في الكون: فقدان الأرض والهوية وما صاحبها من ذل وهوان.

الغربة في المدينة: مسخ المدينة وطمس هويتها مع الغزو الغربي عمق غربة الشاعر في وطنه.

الغربة في الحب: فشل التعايش وتحقيق السكينة حول الحب إلى عداوة قاتلة (ص: 76).

الغربة في الكلمة: عجز الكلمة عن احتواء أزمة الشاعر ومعاكستها لرغبته.

آليات التعبير عن تجربة الغربة

اعتماد الشاعر على الرمز والأسطورة بكثافة لاختزال تجربة الغربة والضياع (ص: 88).

آثار تجربة الغربة والضياع على تفكير الشاعر

إقرار الشاعر بحقيقة الموت: موت الأمة وموت الكلمة (ص:91).

السعي إلى الخروج من الضياع نحو اليقظة والبعث.

التجاذب بين أمل البعث وخيبة الإخفاق.

تجربة الغربة والضباع هيأت لتجربة الموت والحياة.

المسار النقدي المعتمد في الفصل الثاني

اعتمد الناقد في دراسته التدرج التاريخي في تتبع نشأة الشعر الحديث اعتمادا على الوقائع التاريخية والتحولات الاجتماعية والفكرية المصاحبة، وهو ما يتوافق مع المنهج البنيوي التكويني خاصة وأن الكاتب يستخرج خصوصيات التجربة من خلال إنتاج الشعراء ويبحث في العناصر المتحكمة فيها، مما جعل الناقد يتوقف عند تيمة الغربة والضياع كمصطلح مشترك بين شعراء هذه التجربة يتشكل تبعا لوضعيات الشاعر مع الكون والمدينة والحب والكلمة.

وضعية اللغة في الفصل الثاني

اللغة تسير على نفس النسق اللغوي في الفصل الأول، يطغى عليها الطابع التقريري بما أنها تعتمد على معطيات تاريخية في تتبع مسار تجربة الشعر الحديث: تاريخية سياسية وتاريخية فكرية وتاريخية فنية، والجانب الفني يبقى محصورا فيما يقدمه الكاتب من استشهادات شعرية يمكن تصنيفها في خانة التوثيق الذي يعطي للفصل الطابع التاريخي الرسمي الموضوعي تسيطر عليه ذاتية الناقد الذي يتحكم في توجيه عمله النقدي نحو أهداف محددة خاصة وأنه يركز على موضوع الغربة والضياع دون غيره من الموضوعات الأخرى.

الأسلوب الحجاجي في الفصل الثاني

الناقد في هذا الفصل اشتغل على ثنائية متضادة من خلال الأطروحة ونقيض الأطروحة ليبين كيف أن نقمة نكبة 1948 تحولت عند الشاعر العربي إلى نعمة جعلته يتخلص من سلطة الشعر التقليدي، ويمارس حريته في الإبداع والتألق بعيد عن التقليد، فكان التركيب هو الشكل الجديد الذي أصبح يميز تجربة الشعر الحديث.

أما الثنائية الثانية فتتمثل في ربط استمرار التطور والتجديد في الشعر الحديث بتوالي النكبات التي اعتبرها الناقد محفزا قويا يزيد من وثيرة التجديد عند الشاعر إلى حد اعتبار النكبات ظاهرة صحية بالنسبة للشاعر والجودة الشعرية.

ص2

المسار النقدي المعتمد

اعتماد التدرج التاريخي في تتبع الشكل الجديد في الشعر العربي من الولادة إلى النهاية.

تقديم نظري يطرح أحكاما عقلية يؤكدها بوقائع من مظاهر التجديد ومواقف النقاد.

النتيجة المحصلة: الوقوف على مستويات التجديد في الشعر العربي والنتيجة التي آل إليها.

المنهج النقدي المعتمد في مقاربة الظاهرة

يعتمد أحمد المعداوي في القسم الثاني منهجا تاريخيا فنيا يركز فيه على الجانب الفكري والثقافي والاجتماعي الفاعل في عملية تجديد الشعر العربي من خلال مستوى التجديد ومظاهره عند الشعراء ومواقف النقاد من التجربة.

ويتمثل المنهج التاريخي في تحقيب الشعر العربي فنيا من خلال التوقف عند الأسباب الداعية إلى التجديد ومراحل التجديد والعوائق التي حالت دون استمراره وعجلت بتوقفه.

ظاهرة الشعر الحديث: الفصل الثالث (تجربة الموت والحياة)

ص1

المضمون الفكري للفصل الثالث

وضعية الشاعر مع تجربة الحياة والموت

تجاوز مرحلة الغربة والضياع نحو الموت المفضي إلى البعث.

ربط نجاح تجربة الشاعر بمدى إيمانه بجدلية الموت والحياة.

الشاعر الحقيقي يواجه الموت بكل قواه كمعبر إلى الحياة.

تجربة الغربة مشدودة إلى الحاضر وتجربة الموت والحياة مشدودة إلى المستقبل.

تحول الشاعر إلى مصدر الحكمة والتوجيه والحياة المتجددة.

الاعتماد على الرمز والأسطورة بمختلف مصادرها لنقل تجربته.

رصد مظاهر تجربة الموت والحياة عند بعض شعراء الشعر الحديث

الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس): التحول عبر الحياة والموت

رَبَط الشاعر بالأمة: التجربة "التقت فيها ذات الشاعر بذات أمته العربية" ص 118.

اعتماد الشاعر أدونيس على أسطورة الفنيق ومهيار لتأكيد إمكانية الموت والبعث.

الشاعر خليل حاوي: معاناة الحياة والموت

رفض التحول ويقيم مقامه مبدأ المعاناة > معاناة الموت > معاناة البعث.

يأس الشاعر من البعث أمام التفسخ الذي يثمر الموت.

الاعتماد على أسطورة تموز للدلالة على الخراب والدمار، وإمكانية البعث مع العنقاء.

إيمان الشاعر بالبعث في النهاية وحصره في الأجيال الجديدة.

ربط الفشل في تحقيق البعث بتشبث الإنسان العربي بالتقاليد، وتحقيق البعث مرهون بالقضاء على هذه التقاليد، ص 144.

معاكسة الزمن طموح الشاعر كان سببا في فشله، ص 146.

الشاعر بدر شاكر السياب: طبيعة الفداء في الموت

الخلاص لا يكون إلا بالموت، الموت شرط البعث.

ربط بعث الأمة بموت الفرد وموت العدو لا يثمر بعثا.

الشاعر عبد الوهاب البياتي: جدلية الأمل واليأس

جدلية الموت والحياة من شأنها أن تخلق الشاعر الثوري. ص 170.

ص2

الإطار الفكري لجدلية الأمل واليأس في شعر البياتي مرور تجربة الشاعر بثلاث منحنيات ص 171.

المنحنى الأول: انتصار ساحق للحياة على الموت (منحنى الأمل) موت المناضل انتصار للحياة.

المنحنى الثاني: التساوي بين الحياة والموت (منحنى الانتظار) يبدأ بخط الحياة وينتهي بخط الموت.

المنحنى الثالث: انتصار الموت على الحياة (منحنى الشك) الشك في الحقائق والوقائع والبعث الزائف.

الخاتمة

اشتراك الشعراء في الإحساس بمعنى الحياة والموت.

حلول ذات الشاعر في ذات الجماعة كموقف موحد.

عدم اهتمام المسؤولين بتنبؤات الشعراء كان وراء النكسة.

قيام الشاعر بالمهام المنوطة به: كشف الواقع واستشراف المستقبل.

أسباب عجز الشاعر عن التواصل مع الجمهور:

عامل ديني قومي: الشك في التيار الشعري من أن يكون يحاول تشويه الشخصية الدينية القومية.

عامل ثقافي: التشبث بالشعر القديم ورفض التجديد.

عامل سياسي: خوف الحكام من المضامين الثورية، ومحاربتهم الشعراء المحدثين.

عامل تقني: الوسائل الفنية المستحدثة حالت بين الشاعر والمتلقي.

المسار النقدي المعتمد في الفصل الثالث

اعتمد الناقد في دراسته النقدية على حصر الظاهرة في إشكالية الموت والحياة، ودرسها اعتمادا على عينة خاصة من الشعراء دون احترام الأولوية والترتيب الزمني للشعراء بدأ بأدونيس ثم خليل حاوي ثم السياب فالبياتي، مع اهتمام خاص بتجربة الموت التي أعطاها حيزا متميزا عن تجربة الحياة فأسهب مع البياتي في المنحنى الثاني والثالث بينما السياب كان حضه من الاهتمام أقل.

وضعية اللغة في الفصل الثالث

اللغة تسير على نفس النسق اللغوي في الفصل الثاني ،يطغى عليها الطابع التقريري بما أنها تعتمد على معطيات تاريخية في تتبع مسار تجربة الشعر الحديث، إلا أن الجديد هنا هو التيمة الجديدة: تيمة الحياة والموت والبعث مع ما صاحبها من حقل أسطوري: فنيق – العنقاء – مهيار – تموز – عشتار – المسيح – الخضر.

والناقد في هذا الفصل اشتغل على ثنائية الحياة والموت كثنائية متكاملة تؤكد أن الحياة الحقيقية مرتبطة بالموت والنضال، وبالموت يتحقق البعث.

كما تتسم اللغة بقوة الإقناع والحجاج من خلال استعمال أسلوب التعريف وأسلوب الوصف وسرد الوقائع واللجوء إلى التقويم والحكم وتوظيف آليات الحجاج العقلي والمنطقي اعتمادا على وقائع واستشهاد شعري مرتبط بموضوع التجربة، وإن كانت العينة هنا أقل عن سابقتها في الفصل الثاني.

ظاهرة الشعر الحديث: الفصل الرابع (الشكل الجديد)

ص1

المضمون الفكري للفصل الرابع

القيمة المضافة التي أضافها الشعر الحديث للشعر العربي:

الشعر الحديث تجاوز التصوير إلى الكشف عن واقع الشاعر النفسي والاجتماعي والحضاري واستشراف المستقبل.

الوسائل الفنية التي ساهمت في توضيح القيمة الفكرية، ومدها بالقيم الجمالية:

تحول الشاعر عن الوسائل التقليدية لعدم مناسبتها حياته المتغيرة في مضمونها وإطارها ص 196.

ربط الشاعر أدوات تعبيره ووسائله الفنية باللحظة التي يحياها في طبيعتها الخاصة .

تقارب الشعر الحديث في الأسلوب وطريقة التعبير واستخدام الصور البيانية والرموز والأساطير. (وحدة التجربة تفرض وحدة الوسائل) ص 198.

ارتباط نمو الشكل بطبيعة التحول والتجربة.

مظاهر التطور في لغة الشعر الحديث

تدرج اللغة في التطور وفي اتجاهات مختلفة حتى أصبح لكل شاعر لغته الخاصة.

اعتماد النفس التقليدي في لغة الشعر الحديث.

تفضيل العبارة الفخمة والسبك المتين والمعجم التقليدي سيرا على نهج القدماء (بدر شاكر السياب نموذجا).

السمو باللغة إلى حد الإيحاء والغموض.

شحن اللغة العادية بمعاني ودلالات جديدة بتحويلها إلى رمز وربطها بعالم الشاعر.

السياق الدرامي في لغة الشعر الحديث.

السياق اللغوي ينبع من الذات ليعود إليها.

ميل اللغة إلى الهمس والإيماء والإشارة.

التعبير بالصورة في الشعر الحديث

الحد من تسلط التراث على أخيلة الشاعر وربطها بآفاق التجربة الذاتية.

التخلص من الصورة الذاكرة إلى الصورة التجربة.

توزع الصورة بين مدلولها لذاتها ومدلولها في علاقتها بالصور الأخرى ومدلولها في علاقتها بتجربة الشاعر.

تطور الأسس الموسيقية للشعر الحديث

اعتماد الشعر الحديث على الإيقاع التقليدي والتجديد في داخله.

إخضاع الموسيقى لتجربة الشاعر في تطورها وتنوعها.

ص2

تجاذب الشعراء بين بناء موسيقي جديد واعتماد الموسيقى التقليدية.

الأسس الموسيقية للشعر الحديث:

التزام التطوير بالوزن التقليدي العام.

التدرج في التغيير من خلال الزحافات والعلل.

تطعيم موسيقى البحر بالتنغيم الداخلي.

ربط طول السطر الشعري بالنسق الشعوري والفكري.

اقتصار الشعراء على بحور محدودة يتولد منها عدد جديد من التفعيلات:

مسألة الزحاف: اهتمام الشاعر بالزحاف صرفه عن مزج البحور الشعرية.

تنويع الأضرب نتيجة تفرعها عن التفعيلة الأصلية.

فاعل في حشو الخبب مرتبط بتنويع التفعيلة في إطار علم العروض.

مسألة التدوير تخضع للدفقة الشعورية.

نظام القافية في الشعر الحديث:

خضوع القافية للمعاني الجزئية داخل القصيدة.

انسجام القافية مع المؤثرات العامة للشعر الحر.

تفتت نظام البيت جعل القافية تتعدد في أحرفها وتتنوع بتنوع الأضرب وارتباطها بالجملة الشعرية.

الخاتمة

نفي مسؤولية الحداثة على الغموض في الشعر الحديث، وربط الغموض بعنصر المفاجأة في الشعر الحديث.
غموض الشعر يرجع إلى خروجه عن المألوف لكونه يقدم ما لا نتوقه وما لا نتوقعه.
الجهد الشاق في صدق التعبير مسؤول عن خفاء المعنى.

المسار النقدي المعتمد في الفصل الرابع

الناقد ركز في دراسته على الجانب الفني المشكل للقصيدة الحديثة انطلاقا من عناصرها الثلاث: اللغة والصورة والموسيقى، وقد تتبع مظاهر التحول عبر الزمن ومن خلال تجربة بعض الشعراء.

وحتى يبعد تهمة الفصل بين الشكل والمضمون في دراسته للشعر الحديث أكد منذ البداية على أن الشكل والمضمون يمثلان نسقا واحدا لا يمكن الفصل بينهما في فهم المعنى وإنما دراسة الجزء لفهم الكل وظل يؤكد على ذلك في دراسته للغة والصورة والإيقاع، إذ لا يمكن استيعاب مدلولها إلا من خلال المضمون العام للقصيدة.

والناقد هنا وظف المنهج التاريخي الذي يستعرض مسار تطور الشعر الحديث من خلال مستوياته الفنية، والمنهج البنيوي الذي يؤكد التطور انطلاقا من أعمال شعرية وتجارب الشعراء.

ص3

إلا أن حدة الاستشهاد تضاءلت بشكل ملحوظ أمام هيمنة السرد النظري الذي يستحضر القواعد المشكلة للبناء الفني في الشعر الحديث، وقد برر ذلك ضمنيا عندما قال أن "وحدة التجربة تفرض وحدة الوسائل" ص 198.

ويبقى الأسلوب التقريري مناسبا لهذا النقد النظري حيث يطغى أسلوب التعريف والوصف والسرد و قلت فيه الأعمال التطبيقية.